Fondatori: Nicolae Diaconu și Ion Pogorilovschi

Director: Doru Strîmbulescu

Brâncuși

Revistă de cultură ○ Decembrie 2020 ○ 24 pag.

Acest număr este ilustrat cu fotografii din colecția **Sorana Georgescu- GORJAN**

Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă

Deși Brâncuși a avut numeroase reverii în ceea ce privește ridicarea la scară monumentală, uneori chiar enormă, a unora dintre operele sale – **Pasărea de aur**, din anii ’920, pentru grădina unui castel din vecinătatea orașului Rambouillet, sau o altă **Pasăre...** colosală pentru domeniul din Hyères al lui Charles de Noailles pe care le vedea urcându-se spre cer prin propria lor forţă interioară, de unde, mai apoi, să domine spaţiul ca niște repere ale firii înseși, nu ca un act al voinţei umane, singurul monument public pe l-a realizat, și poate că faptul acesta nu este lipsit de semnificaţie, se găsește chiar în România, ţara lui de origine, și în singurul oraș semnificativ al regiunii sale natale, adică la Târgu Jiu. Iar vehiculul acestei realizări unice a fost, ca și în cazul ansamblului funerar de la Buzău, tot o întâmplare.

Pavel ȘUȘARĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Este Apusul Zen?

Prezentul continuu din filosofia Zen, unde trecutul și viitorul sunt doar termeni lexicali lipsiţi de corespondenţi fizici sau mentali, unde istoria mare dispare pentru confortul celei mici, sau mai bine spus în favoarea viitorului ~mic~, ca urmare a unui demers ideologic, sau pur și simplu din ignoranţă susţinută și încurajată, a ajuns din aspiraţie Orientală la statut oficial social-politic Occidental.

Modernismul a însemnat deschiderea cutiei Pandorei, toate timpurile, spaţiile și locurile începându-și dansul de împerechere care finalmente va duce la disoluţia civilizaţiei așa cum o știm, și cum unii ni-o dorim în continuare. Impresionismul a fost primul curent care a liberalizat accesul către artă, un domeniu până atunci rămas exclusivist, spre plăcerea culturii înalte a unei aristocraţii sau burghezii cultivate. Pictura, sculptura, arta în general, se deschideau unei clase sociale care își dedicase atât timp, cât și resurse financiare importante, pentru educaţie și cultură. Impresionismul, un curent preponderent retinian, în care plăcerea era instantanee, imaginea fiind recognoscibilă după un minim efort mental, așadar devenind și complimentară la adresa privitorului, a reprezentat primul pas către democratizarea artei.

În prima parte a secolului XX, regimele totalitare, bazate exclusiv pe abolirea democraţiei, au încercat suprimarea artei moderne. Încercarea lui Hitler de a controla arta, de a o readuce la o singură formă acceptată, cea a academismului epocilor trecute, este în perfectă corelaţie cu regimul lui politic autoritar, repetat de atâtea ori în istorie.

În continuare, modernismul secolului XX a explorat toate tipurile de expresie plastică, în care o anumită categorie socială cu o pregătire culturală mai mult sau mai puţin fermă se putea regăsi, cu care se putea identifica. De la comunicarea cea mai elementară, preluată din desenele rupestre, la motivele și formele folclorice, până la arta geometrică, minimalistă, abstractă, adresată unor minţi superspecializate, superculturalizate, arta modernă a reușit în mai puţin de un secol să acopere toate lapsusurile de adresabilitate ale acesteia.

Modernismul înseamnă democratizarea artei, a comunicării, sfărâmiţarea ei în mii de forme, de expresii, astfel încât toată lumea să se regăsească în ea, lucru realizat prin moartea socială a elitismului, negarea generală a elitelor și acceptarea planurilor sociale multiple și concomitente, a sincretismului timpurilor istorice.

Simultaneitatea formelor de artă din contemporaneitate se poate explica și printr-un principiu economic fundamental. Atâta timp cât există cerere, va exista și ofertă. Prin anularea dimensiunii temporare, a istoriei, sau a celei morale, a elitei, societatea a ajuns să existe într-un purgatoriu generalizat. Moartea culturii occidentale nu va putea fi observată din interiorul ei, căci ea se stinge într-un prezent continuu, al egalizării definitive a spaţiului, a timpului, a valorilor și a moralei, egalizare care de fapt este o suspendare, o plutire în limb, înafara cronologiei.

Dacă pentru lumea Orientului modul de viaţă sau de devenire Zen este aplicabil la nivel personal, ca mântuire prin cedare în faţa inevitabilului, pentru Occident a devenit un simptom de delir și de alienare în masă. Atâta timp cât verticala spirituală a existat în societate și în mod automat și în artă, acel văl de mister care urma a fi cercetat altcândva, Europa avea încă viitor. Acum, când știinţa a înlocuit credinţa, iar arta contemporană marchează doar precarităţi, spontaneităţi ale unei vecinătăţi spaţiale și temporare imediate, cultura occidentală se află în impas. Disoluţa ei nu vine din faptul că a îmbătrânit, căci bătrâneţea presupune o memorie, iar în societatea noastră aceasta tinde să fie iniţial deformată și ulterior negată. Așadar, care este diagnosticul Apusului: să fie Zen sau ... pur și simplu Alzheimer?

Dalina BĂDESCU
Istoric de artă,
drd. Şcoala de Arhitectură UAIUM

CUPRINS:

Dalina BĂDESCU / *Este Apusul Zen?* / **2**

Pavel ȘUȘARĂ / *Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă* / **3-5**

Sorana GEORGESCU-GORJAN / *Opere de Constantin Brâncuși în colecții din țară* / **7-8**

Ion POPESCU-BRĂDICENI / *Cele 12 întoarceri acasă ale lui Brâncuși / Poezie* / **10-11**

Matei STÎRCEA-CRĂCIUN / *O introducere la „opera lui Brâncuși în România”* / **13-14**

Doina LEMNY / *Despre Brâncuși…* / **16**

Mircea Radu IACOBAN / *Viață, iubire, nemurire* **/ 16**

Bogdan CREȚU / *Brâncuși: demiurgul și atelierul său* / **17**

Doru STRÎMBULESCU / Arhetipuri brâncușiene - *Cuminței pământului* / **19**

Sorin Lory BULIGA / **Pasărea sfântă -** întâlnire între poetul-filosof Lucian Blaga și sculptorul-filosof Constantin Brâncuşi / **21-23**

Revistă de cultură
ISSN 1223-9623

Editor:
Centrul de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși” Târgu Jiu

Director:
DORU STRÎMBULESCU

B-dul C. Brâncuși, nr. 12 A
Telefon/Fax: 0253.217.570
E-mail:
office@centrulbrancusi.ro
www.centrulbrancusi.ro

Lector:
Ion POPESCU-BRĂDICENI

Tehnoredactare:
Rodica TEIȘI

Tiparul: Tipografia PROD COM SRL Târgu Jiu

Potrivit art. 206 C.P.,
responsabilitatea juridică pentru conținutul articolului aparține autorului.
În cazul unor agenții de presă și personalități citate,
responsabilitatea juridică le aparține.

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă

*Acum, la bătrâneţe, văd că, în fond, **Masa Tăcerii** este o altă,*
*o nouă **Cină cea de Taină**. Linia **Mesei Tăcerii** ... vă sugerează*
curbura închisă a cercului, care adună, uneşte şi apropie...

La început, am tăiat direct în piatră
grupul celor două fiinţe înlănţuite.
Iar apoi, după mai multă vreme,
m-a purtat, constant, gândul
*spre eternizarea unei înalte **Porţi...**,*
*a unei **Porţi** prin care să se poată trece dincolo...*

***Coloana fără Sfârşit** este negarea Labyrinthului.*

O sculptură nu se sfârşeşte niciodată în postamentul său,
ci se continuă în cer, în piedestal şi în pământ.

Constantin Brâncuşi

Deşi Brâncuşi a avut numeroase reverii în ceea ce priveşte ridicarea la scară monumentală, uneori chiar enormă, a unora dintre operele sale – **Pasărea de aur**, din anii '920, pentru grădina unui castel din vecinătatea oraşului Rambouillet, sau o altă **Pasăre...** colosală pentru domeniul din Hyères al lui Charles de Noailles[1], pe care le vedea urcându-se spre cer prin propria lor forţă interioară, de unde, mai apoi, să domine spaţiul ca nişte repere ale firii înseşi, nu ca un act al voinţei umane, singurul monument public pe l-a realizat, şi poate că faptul acesta nu este lipsit de semnificaţie, se găseşte chiar în România, ţara lui de origine, şi în singurul oraş semnificativ al regiunii sale natale, adică la Târgu Jiu. Iar vehiculul acestei realizări unice a fost, ca şi în cazul ansamblului funerar de la Buzău, tot o întâmplare.

Dar înainte ca această întâmplare să fie posibilă, Brâncuşi a mai ratat câteva prilejuri importante de a face, în spaţiul public românesc, şi alte monumente, de fiecare dată în faze avansate ale discuţiilor pe marginea acestora. În mod cert, eşecurile sunt legitime şi ele nu pot fi imputate, retroactiv, comanditarilor de o clipă, fiindcă între ei, atât ca persoane, cât şi ca exponenţi ai unei voinţe colective, între orizontul lor de cunoaştere, între capacitatea lor de înţelegere şi oferta sculptorului se deschidea o prăpastie de nedepăşit. Fără nicio ambiguitate, societatea românească, mentalitatea ei şi natura aşteptărilor acesteia, pe de o parte, şi Constantin Brâncuşi, pe de alta, reprezentau nu doar doua lumi diferite, ci, realmente, secole şi universuri de neconciliat. Faptul că Brâncuşi expune la Bucureşti, în mai multe rânduri, după plecarea lui la Paris şi, mai ales, după primele experienţe care semnalează limpede o reformare a tridimensionalului, nu are nimic de-a face cu societatea românească în ansamblul ei, ci doar cu o acţiune periferică, susţinută de câţiva artişti care, la rândul lor, nu reprezentau în vreun fel, şi cu atât mai puţin confirmau, orizontul de aşteptare al unui public, dacă nu cvasi-rural, oricum conformist şi reticent în faţa oricărei aventuri. Proiectul **Fântânii** lui Spiru Haret eşuează pentru că nu este acceptat de către oficialităţi, proiectul **Fântânii** de la Peştişani, pe care Brâncuşi voia să o dăruiască locurilor natale drept recunoştinţă, nu este nici el acceptat, proiectul **Monumentului Caragiale**, de la Ploieşti, pe marginea căruia s-a purtat o corespondenţă consistentă între sculptor şi ploieşteni, eşuează şi el din pricina *pălăriei*, fiindcă ploieştenii nu şi-l imaginau pe Caragiale fără, iar Brâncuşi nu voia să se recalifice, la maturitate, ca pălărier, **Monumentul funerar** al lui Octavian Goga, de la Ciucea, pică şi el tot din pricina unor neînţelegeri, iar propunerea sculptorului, adresată Primarului Bucureştilor, Dem I. Dobrescu, de altfel un edil cu multe realizări, de a ridica într-una dintre pieţele capitalei o **Coloană** monumentală rămâne şi ea doar o simplă ofertă.[2]

Din toate aceste tentative eşuate nu se păstrează, efectiv, decât eboşa **Narcis**, o componentă rătăcitoare a **Fântânii** lui Haret, iar acum un simplu detaliu anecdotic. Ceea ce se poate reţine cu certitudine din aceste evenimente este faptul că probabilitatea realizării de către Brâncuşi a unei opere monumentale, cu adevărat importante, în spaţiul public românesc, era una extrem de redusă, cu o tendinţă accentuată spre zero. Argumentul că el realizase, totuşi, un ansamblu monumental, fie el şi funerar, de o importanţă crucială în propria-i carieră şi în istoria statuarului modern – este vorba despre **Ansamblul** din cimitirul buzoian, în memoria lui Petre Stănescu – nu contrazice observaţia de mai sus, ci, dimpotrivă, o confirmă: relaţia cu un partener privat este posibilă şi ea poate avea consecinţe istorice, în vreme ce relaţia cu partenerul colectiv, cu societatea românească însăşi, reprezentată prin mandatarii ei din administraţie, rămâne una imposibilă.

În acest context, întâmplarea face ca o iniţiativă privată, aceea a *Ligii Naţionale a Femeilor Române din Gorj*, reprezentată de Arethia Tătărescu, soţia lui Gheorghe Tătărescu, să-i propună Miliţei Petraşcu ridicarea unui **Monument** în amintirea eroilor gorjeni căzuţi în Primul Război Mondial. Miliţa Petraşcu, elevă, la Paris, a lui Brâncuşi, declină oferta în favoarea acestuia, atât ca un gest de recunoaştere a valorii, deja consolidate, a sculptorului, cât şi pentru că, moral şi uman, ca fiu al Gorjului, el avea cea mai mare îndreptăţire să realizeze o asemenea lucrare. Comanditarul şi Brâncuşi acceptă propunerea, iar de aici înainte întreaga desfăşurare a evenimentelor a devenit demult o fabulaţie folclorică, aşezată în memoria colectivă cu vigoarea unui fenomen natural major, din domeniul de neclintit al astronomiei sau al geologiei.

Ceea ce este extrem de important în această întâmplare se regăseşte chiar în natura ei, oarecum unică şi irepetabilă. *Liga...* condusă de Arethia Tătărescu este o asociaţie publică de drept privat, adică nu implică decizia şi judecata unei administraţii locale obişnuite, determinată politic şi dependentă organic de nivelul de înţelegere al comunităţii pe care o reprezintă. Arethia Tătărescu însăşi este o persoană bine cunoscută în cercurile sociale active, are o formaţie intelectuală şi artistică remarcabilă, cu strălucite studii muzicale în Elveţia, iar, prin soţul ei, Prim-ministru în acel moment, şi o susţinere politică indiscutabilă. La rândul său, mijlocitorul, Miliţa Petraşcu, este o artistă importantă ea însăşi, un sculptor format în climatul modernităţii europene şi o perfectă cunoscătoare a locului pe care îl ocupă Brâncuşi în spaţiul artei mondiale din acel moment. Şi, finalmente, la fel de important ca şi premisele deja enunţate, dar definitoriu pentru întregul proiect, în prezentul şi în viitorul său indeterminabil, este tocmai destinaţia publică a monumentului pe care Brâncuşi urmează să-l realizeze.

Aşadar, o comandă privată, la adăpost de ingerinţele stupide ale autorităţilor administrative, actori de un nivel cultural în afara oricărei discuţii, într-o conexiune organică şi profundă cu fenomenul artistic mondial, şi un obiectiv public, destinat unui rol major, şi anume aceluia de a conserva şi de a perpetua memoria unor eroi al căror sacrificiu era încă resimţit la propriu ca o pierdere umană de neconsolat, constituie eşafodajul ferm al proiectului de la Târgu Jiu. Constantin Brâncuşi are, în sfârşit, posibilitatea de a executa o comandă privată de interes public, fără a primi, simultan cu comanda, şi un set de soluţii sau doar de indicaţii, cum ar fi vreun echivalent al obligativităţii *pălăriei* din **Monumentul lui Caragiale**.

În acest context, trebuie reţinut ca un fenomen neobişnuit faptul că Brâncuşi nu se apucă de cioplit sau de modelat monumente, de prezentat schiţe de idei sau de amenajat machete, demersuri care nu se exclud, dar care sunt subsidiare, ci îşi începe munca prin rememorare, printr-un drastic demers interogativ la care îşi supune întreaga operă. În loc să se uite înainte, ca orice sculptor prevăzător şi responsabil, pentru a vedea ce are de făcut pentru a se achita de obligaţiile asumate, el se uită, cu o luciditate glacială, înapoi, îşi scrutează cele peste trei decenii de activitate şi îşi inventariază opera pentru a vedea cam ce i-ar putea fi de folos. Mai întâi, el se opreşte la o coloană modulară, la o structură serialistă alcătuită din secvenţe romboidale - o verticală compusă din ovoizi încremeniţi, intraţi într-un proces ireversibil de *răcire* prin transferul din organic în geometric, din aluzia uterino-ovulară, a formei vii, în aceea a cristalului mineral, indiferent şi atemporal.

O **Coloană** autonomă, fără a se mai lua în calcul şi soclurile anterioare care conţin *in nuce*, dar, uneori, şi explicit, ideea unor romburi în spaţiu, este expusă în 1918, apoi achiziţionată de John Quinn, iar, în 1920, ea este chiar ridicată de către Brâncuşi la scară monumentală, tot în cadrul unei comenzi private, în grădina din apropierea Parisului a prietenului său, fotograful Edward Steichen. **Coloana** lui Steichen, cioplită în trunchiul unui stejar şi amplasată chiar acolo unde crescuse copacul, are 7,17 m, cam de înălţimea unui bloc comunist cu două niveluri, ceea ce îi defineşte, indiscutabil, statutul de *monumentală*[3]. După demolarea acestei **Coloane**, în 1927, determinată de plecarea lui Steichen în America, iar mărturia filmată a momentului este unul dintre cele mai consistente şi mai spectaculoase documente video privitoare la Brâncuşi, sculptorul secţionează **Coloana**, probabil din raţiuni practice care privesc manevrabilitatea.

Una dintre aceste secţiuni, împreună cu alte două coloane, realizate tot în 1920, va fi expusă de către Marcel Duchamp la Brummer Gallery din New York, în 1933. Un episod pitoresc, care nu pare să-l fi deranjat prea tare pe Brâncuşi, este acela în care Duchamp îl anunţă că din pricina spaţiului insuficient de înalt cele trei coloane de la Brummer au fost scurtate cu doi centimetri. Iar ceea ce trebuie reţinut de aici, ca dorinţă expresă a lui Brâncuşi, mult mai importantă decât scurtarea lor, este plasarea acestor coloane, în cadrul expoziţiei, ca stâlpi de legătură între pământ (duşumea) şi cer (tavan), fie şi aşa, prin aducerea în particularul mecanic a unui principiu major şi a unei proiecţii simbolice. Titlul grupului de *trei coloane*, a căror verticalitate nu este negociabilă şi nici afectată prin ajustarea lor pe înălţime, pe care sculptorul i-l comunică explicit lui Duchamp, este în afara oricărei ambiguităţi în ceea ce priveşte intenţiile şi viziunea: **Proiect de coloane care, în momentul în care va fi extins, va sprijini bolta cerească**[4].

Aşadar, prima prevedere contractuală concretă pe care Brâncuşi urmează să o realizeze, conform comenzii iniţiale a Arethiei Tătărescu din 1935, şi anume „**Coloana Recunoştinţei fără Sfârşit**, închinată eroilor căzuţi în 1916 în luptele de pe malul Jiului"[5], este deja o piesă de rezistenţă a operei brâncuşiene încă din anul 1918, ca să nu mergem mai mult în trecut, şi are deja frumoasa vârstă de aproape douăzeci de ani.

Cea de-a doua lucrare, conform aceleiaşi comenzi, trebuia să fie **Portalul de piatră,** cu funcţia explicită de intrare principală în incinta parcului, pentru care se şi săpase fundaţia. Brâncuşi revine asupra proiectului iniţial, renunţă la prima fundaţie şi împinge *portalul* în interiorul parcului, îl scoate din funcţia de poartă, de simplă *intrare* în parc, şi îl regândeşte ca o **Poartă a Sărutului**. Fie şi aşa, regândită, poarta brâncuşiană are ca element generativ intrinsec celebrul său **Sărut**, o rememorare a ideii de cuplu ca beatitudine androgină, ca fuziune absolută şi inalienabilă între masculin şi feminin, care a parcurs trepte succesive de esenţializare şi de geometrizare, de la varianta caldă şi magico-idolatră, cu o infinită forţă de vibraţie afectivă, din 1907-1908, la cea hieratică de la căpătâiul Taniei Raşevskaia, din Cimitirul Montparnasse, din 1910, şi până la construcţiile eliptice, simple coloane, puternic ascensionale, în care ideea de fuziune a entităţilor, a principiilor complementare se regăseşte prin imensul ochi comun, el însuşi un ovoid sigilat în hieroglifa reliefului, un ovul divizat, din **Coloanele sărutului**, aşa cum le-a tot reluat sculptorul în 1916-1918 şi în 1930.

Dacă nu mai punem la socoteală şi **Borna-frontieră** din 1945, care, practic, încheie acest circuit al cercetărilor reflexive şi formale pe marginea temei, lucrare ulterioară **Porţii...** de la Târgu Jiu, la primirea comenzii vârsta *Sărutului* numără, în cronologia operei brâncuşiene şi în amontele **Porţii Sărutului**, venerabila cifră de douăzeci şi opt de ani.

Până şi ideea de *Portal*, căreia îi este asociată tema *Sărutului*, se regăseşte deja în repertoriul de forme al sculptorului şi în practica lui de atelier, şi anume în structura, în tehnica şi în arhitectura Şemineului mare, pe care Brâncuşi îl realizează, cu o implicare foarte sugestiv documentată video, în anul 1932, cu numai doi ani mai devreme.

Cea de-a treia componentă pe care Brâncuşi o adaugă ulterior celor două deja amintite este **Masa Tăcerii**, şi ea o formă preexistentă în repertoriul sculptorului. Nenumărate imagini de atelier, foto şi video deopotrivă, dezvăluie aceste forme din spaţiul de lucru al artistului, de dimensiuni şi cu funcţii diverse, de la cea de soclu pentru unele dintre lucrări, pentru **Peştele cel mare**, de exemplu, şi până la o masă propriu-zisă ori la suport neutru şi tranzitoriu pentru alte obiecte. O imensă roată de moară, extrasă din determinările ei iniţiale şi convertită la alte scopuri circumstanţiale, masa brâncuşiană este o formă elementară, stabilă şi unificatoare. Ea adună în jur fără ierarhii şi excluderi, iar aşezarea ei axiomatică o scoate din orice scenariu al improvizaţiei şi al efemerului.

Şi, parcă anume spre a-i conferi un plus de soliditate şi de stabilitate, dar şi pentru a duce ideea pietrei de moară mai aproape de înţelesul ei literal, **Masa Tăcerii** se compune chiar din două pietre suprapuse, cea căreia îi revine funcţia de tambur sau de piatră pasivă având şi diametrul mai mic. În jurul ei sunt aşezate cele douăsprezece scaune, în formă de clepsidră turtită sau, mai exact, de două cupe adosate. Alte treizeci de scaune, cu tăblia pătrată, flanchează aleea, în grupuri de câte trei, şi leagă, printr-o sugestie materială nemijlocită, **Masa Tăcerii** de **Poarta Sărutului**.

Apoi, dincolo de parc, în spaţiul viran din fostul Târg al Fânului, având în ax şi **Biserica Sfinţii Apostoli Petru şi Pavel**, care se târnoseşte simultan cu inaugurarea **Ansamblului**... şi la care Brâncuşi participă nemijlocit, se ridică, fără soclu, direct de la nivelul pământului, scăldată în lumină, **Coloana fără Sfârşit**[6] , iar de la **Masa Tăcerii** şi până la **Coloană**..., pe traseul care se va numi **Calea**

1 Marielle Tabart, *op. cit.*, pag. 88.
2 Barbu Brezianu, *op. cit.*, pag. 156.
3 Marielle Tabart, *op. cit.*, pp. 83-86.
4 *Ibid.*, pp. 83-86.
5 Barbu Brezianu, *op.cit.*, pag. 156; vezi şi nota 3 de subsol.
6 Barbu Brezianu, *op.cit.*, pp. 47 şi 158.

Pavel ŞUŞARĂ

➢4

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblul de la Târgu Jiu...

Urmare din pag. 3

Eroilor, este o distanță de 1460 m.[7] Dacă **Masa Tăcerii** este precedată de apă, traseul pornind chiar din apele Jiului, din freamătul și din lumina lor instabilă, pe o orizontală în pantă ușoară, el se încheie incendiar, într-o coloană de lumină care țâșnește abrupt către cer. În rezumat, **Calea Eroilor** se compune din **Apă**, din **Masă**..., din **Poartă...**, din **Biserică** și se continuă, fără a se termina, cu **Coloana...** care se pierde în spațiu.

Din momentul acesta în care energia creatoare și viziunea lui Brâncuși se eliberează și în spațiile mari, cu repercusiuni memorabile pentru întreaga aventură a statuarului de tip monumental, se declanșează și efectele unei explozii în lanț. Sagacitatea privitorilor devine parte a creației, atunci când nu i se substituie integral, goana după sensuri își dezvăluie întregul potențial mistico-extatic, harul hermeneutic devine bulimie, iar competența în semnele tainice ale mesajului brâncușian capătă accente patetico-identitare din specia revelației și se manifestă mediumnic, prin privilegiul de nezdruncinat - și de multe ori chiar singurul - al consangvinității dintre profetul-creator și hermeneutul-oracolul și sacerdot.

Dar dincolo de aceste irezistibile tentații ale imaginarului, prima concluzie preliminară care se desprinde din acest șir de evenimente și din inventarul corespunzător de forme este aceea că niciuna din propunerile lui Constantin Brâncuși, pentru a răspunde unei comenzi atât de importante, nu intră în mecanismul obișnuit al realizării unui monument de for public. Practic, Brâncuși nu a creat nimic nou pentru eroii gorjeni căzuți în Primul Război Mondial, ci a reciclat teme și forme preexistente în atelier, fără nicio legătură cu tema proiectului, iar de aici se naște o întrebare de neevitat, legată chiar de semnificația monumentelor: sunt sau nu sunt *comemorative* aceste lucrări, există în ele un mesaj, fie și minimal, în care să se regăsească intențiile comanditarului? Cu alte cuvinte, *este sau nu este* ***Ansamblul brâncușian*** *un monument al eroilor*? Adâncind și mai mult nevoia unui răspuns, se mai poate formula și o întrebare ajutătoare: *este sau nu este un ansamblu de sculptură ceea ce face Brâncuși la Târgu Jiu?*

Oricât de imperative sunt întrebările, răspunsul nu poate fi unul simplu, iar afirmația preliminară că între Constantin Brâncuși, pe de o parte, și comunitatea locală pentru care lucrează, pe de altă parte, există o imensă prăpastie istorică și o temporalitate, în modul cel mai concret, clivată irecuperabil, trebuie și ea reiterată chiar ca o premisă obligatorie a unui posibil răspuns. Între ce a cerut comunitatea și ce a înțeles Brâncuși să-i ofere nu există un limbaj și un cod prin care comunicarea să fie una inteligibilă și neechivocă. Brâncuși nu vine doar dintr-un alt spațiu, dintr-o altă geografie culturală și dintr-un alt nivel al cunoașterii, ci, realmente, el coboară dintr-un alt timp, unul care nu este însușit cu totul nici măcar de către ambianța lui imediată, cea pariziană, și, cu atât mai puțin, de către feudalismul inerțial pe care îl găsește el la Târgu Jiu și în România, în ansamblul ei, dar căruia trebuie să-i ofere ceva acceptabil, inteligibil și, mai apoi, asimilabil.

Toate monumentele comemorative pe care comunitatea le-a solicitat și le-a produs nu au trecut dincolo de retorica directă, de la mausoleu, biserică, obelisc, troiță și până la soldatul în poziție de luptă, echipat cu tot cazarmamentul și, de obicei, orientat pe azimutul dușmanului. Un neobosit sculptor de monumente comemorative, cum a fost, de pildă, Ion Dimitriu-Bârlad, a impus chiar un model al eroismului canonic, într-o stilistică vag impresionistă și de o maximă eficiență în ceea ce privește natura mesajului. Un sculptor care prestează astfel de servicii către comunitate oferă, invariabil, morfologii, fie propunând variante de forme create special, fie adaptând unele standard, dar deja verificate și validate prin adecvarea lor la scopul comemorativ.

Or, Constantin Brâncuși nu avea cum să facă un asemenea lucru, iar răspunsul lui la o comandă precisă și la o tematică neechivocă schimbă radical dialectica acestui tip de parteneriat. În loc să vină cu forme noi și cu referințe directe, care să particularizeze tematica și să consoleze sau să flateze comunitatea, el a venit cu forme vechi, cu elemente din atelier, fără nicio legătură directă cu evenimentul comemorat. Dar noutatea radicală pe care Brâncuși o aduce prin proiectul său constă în faptul că, deși nu a oferit *morfologii noi*, nu a creat subiecte speciale pentru evenimentul istoric concret, el a propus și a instrumentat *o sintaxă nouă* și a substituit particularul local și jalea circumstanțială după cei dispăruți cu generalul uman și cu biruința spirituală asupra morții. Având o asemenea premisă, întregul demers al sculptorului și, mai ales, rezultatul final ies din orice tip de predictibilitate. Atât comanditarii, în mod direct, cât și comunitatea locală, în ansamblul ei, se trezesc în fața unei realități aproape hipnotice, iar angajarea energiilor locale în elaborarea **Ansamblului...** și, mai ales, ceremonia impresionantă de la inaugurare demonstrează, mai degrabă decât o predispoziție facilă pentru festivism, un moment de psihoză colectivă, de trăire la intensitate maximă a unui ritual de iluminare și de purificare în masă. Doar fenomenele din categoria revelației și a mesajului profetic, de tipul Maglavit, au mai reușit să urnească atâtea energii și să motiveze o participare atât de diversă, dincolo de orice motivație rațională. Și acest fenomen a fost posibil pentru că Brâncuși nu a realizat o sculptură, nici un monument, și, chiar dacă, de dragul comunicării facile, se folosește cuvântul *ansamblu*, el nu a realizat nici măcar un *ansamblu de sculptură*, ci a făcut o intervenție dură, invazivă și iremediabilă în peisaj, în spațiul urban, în habitatul social și în psihicul colectiv, reconstruindu-le sensul din temelii.

Mai întâi, asemenea figurilor mitice și civilizatoare, el nu a sosit aici ca un vizitator diurn și previzibil, ci a descins într-un medieval inerțial dintr-o altă civilizație și, așa cum s-a spus deja, dintr-un alt timp, adică din viitor, a scrutat și a măsurat locul cu ochii și cu pasul, ca un gospodar de la țară, apoi a tăiat orașul în două, pe orizontală, de la apa Jiului și până în maidanul de la margine și a marcat locurile ca un inginer hotarnic, a tăiat el însuși piatra și lemnul ca un cioplitor de meserie, a angajat alți cioplitori și pietrari, muncitori zilieri, atelaje și animale de povară, a convocat ingineri structuriști și metalurgiști, a solicitat unor uzine să facă lucruri pe care nu le mai făcuseră niciodată, mai întâi ca un constructor arhaic, apoi ca un antreprenor modern, după care a ridicat pe verticală forme complexe și mai înalte decât un bloc de locuințe sau decât un turn, asemenea unui arhitect de avangardă. Viziunea lui criptică, fără nicio epică exterioară, gândirea axiomatică și formele geometrice, puse în operă prin tehnologii de ultimă oră, prin utilaje mecanice și prin agregate electrice, au coabitat și s-au împletit, într-un discurs postmodern *avant la lettre*, cu o forță de muncă brută din iconografia căreia nu lipseau nici portul țărănesc local, nici instrumentarul cvasi-neolitic, nici carele, deturnate de la munca din gospodărie la regimul de șantier, și nici boii de jug, ca mijloc de locomoție imemorial.

Dar, prin acest *mixtum* istoric, social, tehnic și intelectual, de un baroc imposibil de realizat ca stilistică premeditată, comunitatea s-a trezit adunată pe un traseu firesc, familiar și inteligibil, pe cât de elaborat și de complex ca proces de producție, pe atât de simplu în expresia lui și de organic integrat, deopotrivă în spațiul urban propriu-zis și în acela al conștiinței și al recunoștinței. În vecinătatea Jiului, într-o relație nemijlocită cu sugestiile multiple ale pânzei de apă, Brâncuși a plantat o masă din piatră masivă, înconjurată de douăsprezece scaune, urmată de alte două șiruri de scaune pentru odihnă, la capătul cărora străjuiește o poartă uriașă, tot din piatră, simplă și frumos ornamentată, iar dincolo de stradă, spre ieșirea înspre Horezu, se aliniază biserica nouă, proaspăt târnosită, pe lângă care niciun om al locului nu trece fără să se închine, pentru ca, la marginea orașului, pe fostul maidan al Târgului de Fân, un stâlp uriaș, de un auriu orbitor, un stâlp de lumină să țâșnească de la firul ierbii direct către cer și să se piardă, cumva, în slava nesfârșită a acestuia.

Deși toată lumea știa că Brâncuși va ridica, în mijlocul orașului, un **Monument** închinat eroilor gorjeni căzuți la datorie în 1916, ea constată acum că nimic, niciun semn, nu trimite spre moarte, ci, dimpotrivă, spre orizontul imediat al vieții, fiindcă noțiunea de *memorie* însăși se referă la viață și nu la moarte. Pentru ca amintirea celor căzuți să fie veșnică, ea trebuie purtată și transmisă veșnic de către cei vii, iar *ansamblul* pe care l-a creat Brâncuși se adresează integral și exclusiv acestora. **Apa** este sursa dintâi și resursa neîntreruptă a vieții, **Masa Tăcerii** nu este una la care morții tac, ci una la care tac, o clipă, cei vii, adică se reculeg, refăcând mental, prin meditație și prin întoarcerea spre sine, legătura lăuntrică și inefabilă cu cei plecați. **Poarta Sărutului** este un spațiu de trecere, de comunicare și de comuniune, ca orice poartă, de legătură directă între *dincoace* și *dincolo*, este spațiul care unește cele două lumi spirituale, lumea de *aici*, a celor în viață, cu lumea de *acolo*, a celor chemați la viața veșnică, dar încă prezenți printre cei în viață prin actul îmbrățișării nesfârșite și prin însemnele iubirii fixate în efigie. Dincolo de **Poartă...** se află biserica, locul de întâlnire, de chemare, de rugăciune propriu-zisă, de iertare și de mântuire, iar, finalmente, totul se adună și se împlinește, prin ridicarea gândurilor și a energiilor sufletești, pe treptele nesfârșite ale **Coloanei**..., în Împărăția Cerurilor.

Aceste mesaje, de o acuratețe maximă, nu trebuie nici traduse în vreun fel și nici conștientizate rațional, comunicate prin funcțiile abstracte ale limbajului, fie el și interior, fiindcă întregul mesaj se transmite prin alte sisteme de codificare decât acelea logico-formale, se transmite pe căile și prin circuitele subconștientului, prin fluxuri incontrolabile de energie lăuntrică. Consecința directă a acestei forme de comunicare cu mesajul brâncușian, adresat vieții și ființei, în mod concret, este și fascinația pe care **Poarta Sărutului** o exercită asupra tinerilor căsătoriți, care își consolidează și își consacră legătura prin asocierea și prin interferența directă cu arhitectura acesteia și cu întregul ei câmp spiritual.

Dacă aceasta ar fi o posibilă lectură din perspectiva comunității și a oricărui privitor, fiindcă după aproape un secol imaginea **Ansamblului**... brâncușian a devenit universală, depășind toate granițele teritoriale, administrative, culturale și mentale, din punctul de vedere al constructorului, al inginerilor și al tehnicienilor angajați în realizarea acestui proiect unic, lucrurile arată cu totul altfel. Înainte de a fi un subiect de interes comunitar, cu funcții peisagistice, urbane, estetice și spirituale, opera lui Brâncuși este o imensă provocare tehnică, atât la nivelul concepției, cât și la acela al execuției. Dacă **Masa...** și **Poarta...** nu au ridicat probleme speciale, în afara celor legate de revenirile și de corecțiile sculptorului însuși, cum ar fi renunțarea la prima variantă a **Mesei** și refacerea tăbliei la alte dimensiuni, apoi suprapunerea celor două, ipoteză care nu exista în planul inițial, sau mutarea **Porții...** mai în interiorul parcului și refacerea fundației, **Coloana fără Sfârșit** este, în afară de o excepțională creație artistică, și o remarcabilă și singulară creație tehnico-inginerească.

Inginerii Ștefan Georgescu-Gorjan și Nicolae Hasnaș, dar și maistrul-șef Ion Romoșan, realizatorii propriu-ziși ai **Coloanei**..., au fost obligați de anvergura și de specificul lucrării să găsească, de fapt să inventeze și să creeze efectiv și soluții tehnice adecvate. Niciodată până atunci nu s-au făcut fundații și nu s-au construit pivoți interiori care să susțină o asemenea construcție și a căror structură și formă să fie perfect adecvată naturii, particularităților și scopului acesteia. **Coloana...** este alcătuită din șaisprezece moduli fizici, jumătatea bazei și cea a vârfului creând un întreg, dar cele două jumătăți nu încep și nu încheie desfășurarea acesteia decât pentru instrumentele de măsurat, fiindcă ele exprimă și semnifică, dimpotrivă, continuarea ei fără oprire, atât spre cer, cât și spre centrul pământului, atât spre zenit, cât și spre nadir. Prototipul modulului a fost cioplit de Brâncuși timp de o lună, iar turnarea s-a făcut în fontă, la Uzinele din Petroșani, în condiții care nu au mai fost experimentate până atunci. Fundația de beton, special concepută pentru a oferi o stabilitate maximă, i-a creat **Coloanei...** statutul unei forme de neclintit, a unui reper geologic *in situ* sau a unui produs organic ale cărui rădăcini sunt parte din substanța constitutivă a locului care l-a generat, iar miezul, cu o secțiune pătrată, este construit din mai multe foi, legate între ele asemenea unui arc, prin care i se asigură atât rezistența, cât și elasticitatea.

Modulii se așază pe miez ca mărgelele pe ață – Brâncuși chiar îi numea astfel – și compun întregul prin suprapunere. Cântărind împreună 14.266 kg, ei au fost transportați de la Petroșani, pe Valea Jiului, cu camioanele, iar montarea s-a făcut cu ajutorul schelelor din lemn, prin forța motrice a unor elevatoare și a unui sistem de scripeți. Înălțimea **Coloanei...** este de 29,33 m sau, pentru mai multă acuratețe, de 2.933 cm, cu secțiunea de 90 x 90 cm[8]. O filmare nocturnă a lui Brâncuși dezvăluie, prin explozia de scântei a aparatelor de sudură, care fracturează masa compactă de materie întunecată din jur, o structură ireală, cu o desfășurare indescifrabilă în spațiu, ritmată de o schelărie bizară, care emană în aer stropi de lumină, asemenea unui izvor impalpabil de energie. Ultimul proces al realizării este alămirea, adică relevarea luminii pe care această arhitectură ascensională perfectă o conține în ea însăși.

Chiar dacă, în exercițiul pur al contemplației, **Coloana...** este considerată o creație unică, poate cel mai fascinant reper artistic în aer liber din ultimul secol, ea este încă judecată parțial, doar ca un produs al gândirii artistice și al capacității de sinteză formală a unei desăvârșite minți creatoare. Dar, dincolo de unicitatea morfologică și expresivă, ea reprezintă un cumul de unicități subsecvente fără de care întregul final nu ar fi fost posibil. În întregul său perceptibil, **Coloana...** brâncușiană își sprijină întreaga ei forță estetică și spirituală pe patru componente constitutive, dintre care trei nu s-au mai experimentat niciodată, în felul acesta, până în momentul construirii ei. Aceste componente, conservate și înțelese ca atare, îi asigură și originalitatea ei substanțială, adică autenticitatea, în sensul comun al paternității.

Prima componentă, deja amintită, este concepția și realizarea fundației, a cărei soliditate indiscutabilă a fost deja probată, într-un moment dramatic prin care **Coloana...** a trecut atunci când regimul comunist, proaspăt instalat, a încercat să o demoleze cu ajutorul unui tractor, dar forța de tracțiune a mașinii a fost insuficientă, iar operațiunea a eșuat. Cea de-a doua componentă este miezul ei, deja descris, o creație inginerească nouă și originală, care, împreună cu fundația, a rezistat fără daune aceleiași tentative demolatoare, cea de-a treia sunt modulii înșiși, turnați

7 *Ibid.*, pag. 158.

8 Barbu Brezianu, *op. cit.*, pag. 160.

după prototipul brâncușian și, finalmente, cea de-a patra, perisabilă și asumat reciclabilă, un fel de consumabil cu valabilitate limitată, este pelicula de alamă, superficia volatilă și zona de contact nemijlocit cu mediul aerian. În această perspectivă, originalitatea viziunii brâncușiene și unicitatea creaţiei sale, adică sufletul imponderabil al operei, sunt ţesute indestructibil cu trupul nemijlocit, cu dimensiunea ei obiectuală și tehnică, iar, atâta vreme cât cele trei dimensiuni materiale constante vor rămâne integre și neviciate, **Coloana…** lui Brâncuși va avea ea însăși asigurat statutul de operă unică, originală și autentică.

Însă, dincolo de multiplele unghiuri de privire, de receptările, de analizele, de judecăţile și de interpretările posibile, rămâne fundamentală viziunea spaţio-temporală, morfo-sintactică, estetică, etică, filosofică și spirituală, pe care sculptorul o instrumentează într-o sinteză perfectă a întregii sale opere. Lăsând la o parte componentele peisagistice ale discursului său, *ready-made*-rile naturale *in situ*, cu o funcţie clară într-o posibilă naraţiune filosofico-simbolică sprijinită pe elementele primordiale, cele trei componente ale discursului brâncușian reiterează toată problematica tridimensionalului care îl precede, dar nu ca scenariu cultural care angajează atitudinea și conștiinţa umană, ci pur și simplu ca stare a Universului surprins în propria lui dinamică; **Masa Tăcerii** este materia primară și agregarea ei frustă, orizontala și pasivitatea, este chiar *masa* newtoniană asupra căreia se exercită întreaga acţiune gravitaţională, care poate primi orice și care poate absorbi totul, dar ea însăși rămâne nemișcată și imperturbabilă în propria ei stare. **Masa Tăcerii** este, în ordinea mare a firii – nu doar în cea de dinaintea căderii în istorie, ci anterioară și zilei a șasea a Facerii –, virtualitatea placentară însăși, cea care poate genera totul, inclusiv observatorul și conștiinţa lui ulterioară. **Cuminţenia pământului**, ca Evă primordială, ca fiinţă edenică nepervertită, este încă din viitor, dacă am accepta că este posibilă o referinţă temporală de dinainte de timp.

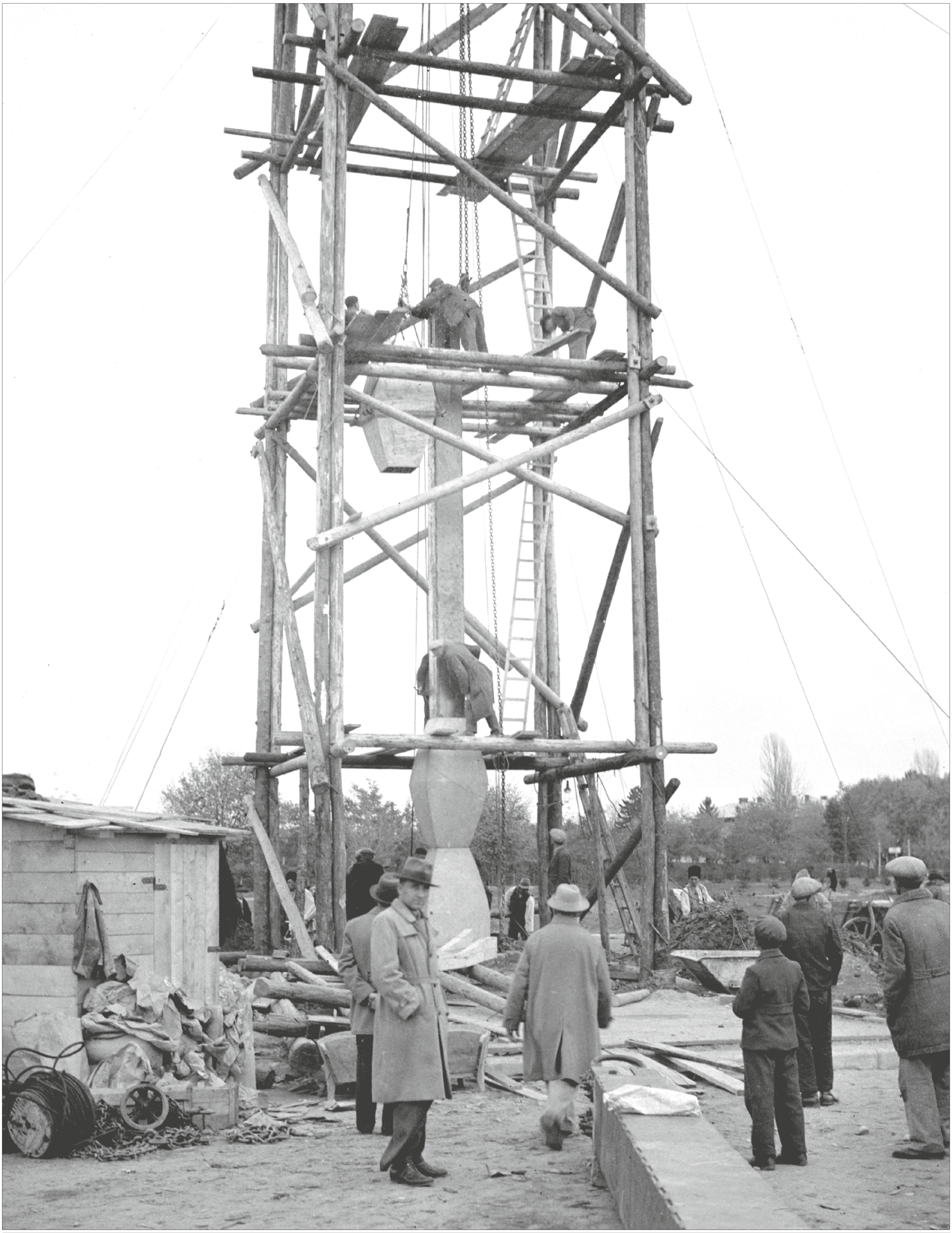
Poarta Sărutului este materia intermediară, chiar *poarta* prin care se face trecerea de la imobilitate la viaţă și de la orizontala pasivă la verticala însufleţită și conștientă de sine. Desprinderea de pământ este vizibilă și în formă, dar și în spirit, iar spaţiul aerian care penetrează materia compactă este semnul decisiv că un impuls lăuntric, o forţă intrinsecă masei este în plin proces de negare a inerţiei gravitaţionale, iar masa și energia sunt perceptibile simultan și în proporţii oarecum egale. În ordinea mare a principiilor, **Poarta Sărutului** ar putea fi echivalentul Măiastrei, privită la scara mai restrânsă a viului, a formei care și-a dobândit libertatea, și-a identificat aspiraţia înlăuntrul conștiinţei de sine, dar nu și-a atins încă esenţa, acel punct zero în care libertatea devine eliberare și conversia în energie resetează întreaga memorie a materiei.

Acest moment apoteotic, în care gravitaţia se suspendă și masa se eliberează de toate inerţiile, limitele și precarităţile ei, iar energia anulează spaţiul-timp, abrogă istoria și face infinitul perceptibil, este revelat în **Coloana fără Sfârșit**, în ritmurile ei, în lumina ei necreată, în combustia divină care se tot arată în coloane de foc, în jerbe de flăcări, de la lumina Sinaiului, la lumina Horebului și până la lumina Taborului. Echivalentul cosmic al **Păsării în spaţiu, Coloana fără Sfârșit** încheie cea mai curajoasă aventură a expresiei artistice în spaţiu deschis, între pământ și cer, care cuprinde totul: peisaj, oraș, istorie, social, știinţă și tehnologie, factorul uman și tentaţia transcendenţei. Iar această aventură nu ar fi fost posibilă în altă parte, ci doar acasă la Brâncuși, în niște condiţii unice, care, la scară mică, repetă întocmai condiţiile apariţiei vieţii pe Pământ: dacă această comandă n-ar fi venit din mediul privat, dacă Arethia Tătărescu n-ar fi făcut parte dintr-un nucleu intelectual și artistic permisiv la viziunea și la gândirea lui Brâncuși, dacă devotamentul tehnicienilor și al inginerilor n-ar fi fost total și necondiţionat, și, esenţial, dacă nivelul de receptare și de înţelegere al comunităţii gorjene n-ar fi fost unul amorf și vag medieval, care să accepte aprioric ceea ce avea să conștientizeze abia mai târziu, această capodoperă a gândirii în spaţiu și a gândirii, în general, din secolul XX, acest climax al operei brâncușiene nu s-ar fi realizat niciodată și ar fi avut soarta celorlalte tentative, judecate estetic doar de către autorităţile administrative.

Într-un anume fel, istoria **Ansamblului...** de la Târgu Jiu este similară cu aceea romanului **Ulysses** al lui James Joyce, prietenul lui Brâncuși, care nu a reușit să-și tipărească opera decât în Franţa, cu zeţari analfabeţi în relaţia cu limba engleză, care culegeau literele fără să înîeleagă textul, fiindcă toate tipografiile de limbă engleză au refuzat, iniţial, tipărirea. Același tip de analfabetism al comunităţii gorjene, care a lucrat cu materiale și cu unelte cunoscute și acceptabile, dar incapabilă de a citi forme, semnificaţii și sensuri, a făcut posibilă și realizarea acestei creaţii care, finalmente, a absorbit întregul oraș, l-a restructurat urbanistic și l-a reconstruit moral pentru a-l așeza, mai apoi, pe o hartă nouă a lumii, până atunci cu totul inexistentă.

*(fragment din studiul **Brâncuși, un sculptor de la Răsărit,** Ed. Monitorul Oficial, 2020)*

Pavel Șușară



https://biblioteca-digitala.ro

Opere de Constantin Brâncuși în colecții din țară

I

Cea mai veche sculptură de Brâncuși aflată în expunere în România este bustul lui **Vitellius**, din ghips, lucrare semnată și datată 1898, realizată la începutul studenției bucureștene și recompensată în 22 decembrie cu menţiune onorifică. Este găzduită de Muzeul de artă din Craiova și a fost descoperită de criticul Eugen Schileru în anii 50 în depozitele Muzeului regional al Olteniei. În 1964 s-a turnat în bronz o copie pentru protecţie.

Tot în timpul școlarității la Belle Arte, Brâncuși a executat un frumos **Ecorșeu**, după mulajul statuii lui Hermes de la Muzeul Capitolin din Roma. A realizat lucrarea în 1901-1902 sub îndrumarea profesorului doctor Dimitrie Gerota și a fost recompensat la concursul de anatomie cu medalia de bronz.

Lucrarea turnată în ghips a fost multiplicată în 1903 pentru uzul studenţilor. Un exemplar alb, care a figurat în Muzeul de Anatomie al doctorului Gerota, apoi la Facultatea de Medicină, s-a distrus. A fost expus în 1903 la Palatul Ateneului și în 1906 la Expoziția generală română. Fotografia lucrării a figurat și la Expoziția din 1933-34 de la Galeria Brummer din New-York. Exemplare colorate se află în prezent la București, la Universitatea Naţională de Arte, la Craiova, la Muzeul de Artă și la Liceul Naţional Carol I, la Iași, la Muzeul de Anatomie al Universității de Medicină și Farmacie și la Cluj, la Universitatea de Medicină și Farmacie. Ecorșeul din București a fost expus în mai 2016 la Art Safari.

La București, cea mai veche lucrare din Sala Brâncuși de la Muzeul Naţional de Artă al României este **Portretul lui Ion Georgescu-Gorjan**, bust din ghips realizat în 1902 în stil academic, după absolvirea facultății. Sculptorul l-a modelat la Craiova în perioada efectuării serviciului militar fără încazarmare, fiind găzduit de vechiul prieten Gorjan, care-i fusese sfătuitor și gazdă la începuturile sale craiovene. Bustul a fost achiziţionat de muzeu în 1967 de la fiul modelului, Ștefan Georgescu-Gorjan. Lucrarea a figurat în expoziţii în 1970 și 1999. Împrumutată pentru expoziția omagială din 1956, nu a fost expusă, din cauza ciobirilor de la mustăţi. Realizarea unei copii în bronz nu a fost admisă de moștenitorii sculptorului.

Tot la MNAR se află și singurul basorelief păstrat de la Brâncuși - **Studiul pentru portretul generalului doctor Carol Davila**. Mica lucrare în ghips din 1903, semnată de artist, a fost descoperită în Muzeul de istorie al liceului „Matei Basarab" în 1971.

Bustul generalului doctor Carol Davila, executat în ghips în 1903 la comanda Spitalului militar „Regina Elisabeta", a fost turnat în bronz abia în 1912, la Turnătoria artistică V.V. Rășcanu, și ridicat de ofiţerii sanitari în absenţa artistului. Monumentul, plasat în curtea Spitalului militar central, a fost mutat în 1990 în sediul Muzeului Militar Naţional. În curte a rămas o copie. O altă copie, din 1930, se află la Institutul sanitar militar.

Prima lucrare turnată în bronz de Brâncuși este **Orgoliu**, datată 1905 și semnată. Turnătoria Adrien A. Hébrard a lucrat în „ceară pierdută". Schiţa în ghips (Cap de expresie, studiu la școală după natură) a fost expusă la Salonul de toamnă parizian din 6 octombrie – 15 noiembrie 1906, ca nr 220 – „Orgueil, buste plâtre, esquisse". Fotografia ghipsului i-a trimis-o artistul lui Victor N. Popp la Versailles pe o carte poștală Jougla, cu ștampila poștei din 18 decembrie 1906. Bustul de bronz patinat a făcut parte din colecţia lui V. N. Popp de la Ostroveni și a fost expus între 24 și 30 octombrie 1943 cu titlul „Cap de fetiță" (nr 15) în cadrul expoziției „Săptămâna Olteniei" de la Craiova. În prezent se află la Muzeul de Artă din Craiova, cu titlul „Orgoliu".

La Salonul parizian din 1906 a figurat la nr 218 ghipsul „Portrait de M. S. Lupesco", portretul colegului lui Brâncuși Gheorghe Lupescu de la „Cercle des étudiants roumains". Imaginea lucrării i-a fost expediată „în semn de prietenie" la 24 decembrie 1906 lui V. N. Popp pe o ilustrată Jougla. Sculptura a figurat cu nr 178 la a VI-a expoziţie a „Tinerimii Artistice" din București din 15 martie - 1 mai 1907 cu titlul „Fiul câmpului". A fost achiziţionată de Dr Gerota și s-a aflat în colecţia familiei până în 1956, când Maria Gerota a împrumutat-o pentru expoziția omagială, dar lucrarea fiind deteriorată i-a fost restituită și apoi s-a distrus complet.

A treia lucrare expusă de Brâncuși la Salonul parizian din 1906 a fost ghipsul **Copilul** (*L' Enfant*), cu nr 219. V. N. Popp a primit imaginea lucrării pe o ilustrată pe care artistul scria - „Iubite domnule Popp, Vă urez realizarea tutulor (sic) dorinţelor și multă sănătate." Ștampila poștei este neclară. Știind că Popp s-a născut la 17 decembrie 1885 și că în 1906 împlinea 21 ani, putem presupune că mesajul era o felicitare de aniversare. În arhiva Brâncuși se păstrează o vedere a Parcului Versailles din 19 decembrie cu textul „Am primit și vă mulţumesc. Salutări amicale de la Victor N. Popp."

Ghipsul a figurat la a VI-a expoziţie a Societății „Tinerimea Artistică" din 15 martie – 1 mai 1907 cu nr 179, „Copilul, platru". A fost achiziţionat pentru Pinacoteca Naţională la recomandarea pictorului Ștefan Popescu. S-a bucurat de frumoase aprecieri. Din păcate a fost avariat de bombardamente în anii 40 și i se păstrează doar capul. În prezent se află la MNAR.

Despre lucrările expuse în 1906 la Paris, Brâncuși avea să-i scrie prietenului Gheorghian la 28 septembrie:

„Fă zvon în ţară că steagul Oltului a început să se urzească la buricul pământului. Sunt primit la Salon cu trei opere."

Pentru a-l ajuta pe Brâncuși care avea probleme financiare, prietenii români au organizat în noiembrie 1906 o loterie cu liste de subscripţii de care s-au ocupat în ţară V.G. Morţun, Dr Gerota și I. Cantacuzino, iar la Paris Stefan Popescu. S-au strâns 1000 de franci din care 200 au fost folosiţi pentru plata turnării în bronz la Claude Valsuani a lucrării **Copilul,** lozul câștigător. Victor N. Popp a câștigat sculptura, punând astfel bazele viitoarei sale colecţii. Relaţiile sale de prietenie cu Brâncuși se pot urmări și din corespondenţa purtată în perioada 1906 – 1907. **Copilul**, semnat și datat, va ajunge în colecţia lui George Oprescu în anii 30. Va figura în Muzeul Colecţiilor și în prezent se află în Muzeul de Artă al Academiei. La 20 mai 2017 a fost expus timp de 10 ore la Muzeul de artă veche apuseană „ing. Dumitru Furnică-Minovici", în cadrul Nopţii Muzeelor.

O copie neautorizată a fost deţinută de scriitorul Corneliu Moldovan și apoi de Apostol Bușulenga, decedat la cutremurul din 1977. Lucrarea era în litigiu în 1995.

La Salonul parizian din 14 aprilie – 30 iunie 1907, la nr 1818 figura „Ébauche, plâtre". La 3 iunie 1907, Otilia Cosmuță și Brâncuși îi trimit lui G. Bölöni o ilustrată cu reproducerea respectivei lucrări. Este un cap de copil după care se vor turna trei bronzuri.

Capul de copil din bronz patinat în verde, semnat, turnat la Valsuani, a figurat ca nr 296 la Salonul oficial din mai-iunie 1912 din București, când va fi achiziţionat de Vasile G. Morţun. În prezent se află la MNAR.

Capul de copil din bronz patinat cu reflexe aurii, semnat, turnat la Hébrard, a făcut parte din colecţia V. N. Popp. A fost expus la Craiova la 24-30 octombrie 1943 ca nr. 15 la „Săptămâna Olteniei". În prezent se află la Muzeul de Artă din Craiova, cu titlul „Cap de băiat".

O copie neautorizată se află la Muzeul Zambaccian.

Capul de copil din bronz patinat, cu modelaj rafinat, semnat, turnat la Valsuani, a fost achiziţionat de Alexandru D. Florescu la Paris și dăruit fiicei Elsa, căsătorită Miclescu. Urmașii familiilor Florescu și Miclescu își disputau proprietatea în 2001, lucrarea aflându-se în custodie la MNAR.

Printre ilustratele Jougla trimise de Brâncuși lui V. N. Popp se remarcă și cea din 2 august 1907, purtând imaginea ghipsului **Supliciu** (*Supplice, salon de 1907 Paris).* Pe verso se poate citi: "Pe la Paris, totul e bine; Nobile cavaler... Petreci în pace! Și să auzim de bine." Este consemnată adresa expeditorului – 16 Place Dauphine – și a adresantului – Hotel Beau Sejour, Houlgate.

Ghipsul a fost expus ca nr. 1818 la Salonul parizian din 14 aprilie – 30 iunie 1907. În catalogul Brezianu 1999 se menţionează ca proprietari ai ghipsului pictorii Ștefan și Zoe Popescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și din 1979 MNAR.

Lucrarea, turnată în bronz de Hébrard, a fost expusă în 1908 la a VII-a expoziţie a Tinerimii Artistice cu nr 160 și titlul **Supliciu.** Bronzul a făcut parte din colecţia V. N. Popp, apoi a surorii acestuia Lucreţia Coculescu, a nepotului Pius Servien Coculescu și a rudelor George Fotino și Stanca Fotino-Ciobanu. În 2003 figurează în categoria Tezaur, la MNAR.

Exegeza internaţională denumește lucrarea **Supliciu I. Supliciu II** este o variantă simplificată, în care artistul a suprimat partea de jos a bustului cu antebraţul stâng.

Conform catalogului Brezianu 1999 la MNAR se afla un ghips din colecţia N. Popovici – Lucia Brandl și un bronz turnat la Valsuani, deţinut de Florence N. Constantinescu, expus în 1912 la Salonul oficial cu nr 295.

La Salonul parizian din 1907, la nr 1816 figura „Buste, plâtre", la Tinerimea Artistică din 1908, la nr 161 se afla „Eboș, platru", cu fotografie. Este vorba de **Portretul pictorului Dărăscu**, din gips patinat, semnat, realizat de Brâncuși în 1906 în stil impresionist și finalizat prin suprimarea antebraţului stâng și retezarea braţului drept. Se spune că pictorul l-ar fi întrebat pe sculptor „Cu ce o să pictez eu?" și i s-ar fi răspuns „Cu ochii." Ghipsul a fost expus în 1909 în martie-aprilie ca nr 175 la a VIII-a expoziţie a Societății „Tinerimea Artistică" și în aprilie-mai ca nr 233 la Expoziția oficială de pictură, sculptură și arhitectură. Juriul Salonului oficial a acordat premiul II (1000 lei) ex aequo lui Brâncuși, Paciurea, Petrașcu, Steriadi, Theodorescu-Sion ș. a. Ministerul Cultelor și Instrucției a cumpărat în iunie bustul Dărăscu cu 2000 lei, plătiţi în rate, cu mare greutate. Abia la 25 noiembrie lucrarea a intrat în gestiunea Pinacotecii. Frederic Storck s-a implicat în rezolvarea problemelor lui Brâncuși.

Portretul pictorului Dărăscu din bronz patinat, semnat, turnat la Hébrard, a fost expus ca nr 1864 „Buste bronze" la Salonul parizian din 1908. Anastase Simu l-a achiziţionat în octombrie 1910 cu 1000 franci pentru Muzeul său. Lucrarea se află în prezent la MNAR.

Somnul, semnat și datat 1908, este o frumoasă lucrare din marmură care urmează unor lucrări din ghips, a căror imagine se păstrează doar în ilustrate - „Adolescenţă", trimisă la 25 august 1906 doamnei Ghiţă Ionescu din Craiova, și Repaus, expediată la 31 decembrie 1906 lui V. N. Popp la Versailles. Lucrarea este cumpărată de Anastase Simu direct de la artist. De la Muzeul Simu sculptura va trece la MNAR.

Sărutul, lucrare din piatră realizată prin cioplire directă în 1907, a fost apreciată de Brâncuși ca reprezentând „drumul său spre Damasc". S-a aflat în colecţia V. N. Popp, iar în prezent este la Muzeul de Artă din Craiova. A figurat la expoziţia de toamnă a Societății „Tinerimea Artistică" din 14 noiembrie - 14 decembrie 1910, cu nr. 20 și titlul „Fragment dintr-un capitel". Din scrisoarea Ceciliei Cuţescu-Storck către Brâncuși din 26 martie 1910 aflăm: „Am telefonat Dlui Pop, el spune că nu datorește el ca parale nimic, și a rămas că trimite capitelul acela în piatră la mine, poate se găsește cineva să cumpere." Lucrarea a figurat în 1914 (30 martie-aprilie) la a XIV-a expoziţie a Societății „Tinerimea Artistică", cu nr 44 și titlul „Sculptură în piatră, fragment (aparţinând domnului V. N. Popp)". În 1943, la 24-30 octombrie, expoziția „Săptămâna Olteniei" găzduiește la nr.14 „Sărutul, replică redusă în piatră de C. Brâncuși". În prezent lucrarea se află la Muzeul de artă din Craiova.

Ultima operă din colecţia Popp este marmura **Fragment de tors**, realizată în 1909, semnată și dăruită cuplului Victor N. Popp și Florica Elie Radu, cu prilejul căsătoriei din 3 decembrie 1910. Lucrarea a fost expusă cu titlul „Studiu" și nr 297 la Salonul oficial din mai-iunie 1912. Juriul i-a decernat în unanimitate premiul I (2000 lei). În martie-aprilie1928, la expoziția Societății „Arta română", a purtat nr 1 și titlul „Coapsă". În prezent sculptura poate fi admirată la Muzeul de artă din Craiova.

Despre avatarurile lucrărilor din colecţia Popp există păreri controversate. O cercetare documentată se impune.

II

Data de „18 aprilie stil nou 1907" i-a adus lui Brâncuși soluţionarea unor importante probleme financiare, prin semnarea unui contract avantajos cu doamna Elisa Petre Stănescu din Buzău, pentru un ansamblu funerar. Un rol important în obţinerea comenzii l-au avut soţii Ștefan Popescu și Sava Gerota, fratele doctorului Gerota, care au garantat pentru sculptor. I s-a comandat să execute în bronz „un bust cu braţe" al soţului decedat, plasat pe un soclu înalt, și o figură alegorică, lângă soclu, „trebuind să depășească ca mărime mărimea naturală, atât cât necesitatea va cere." Ansamblul urma să fie instalat în cimitirul Dumbrava din Buzău. Termenul de execuţie era „finele lunii februarie 1908". Suma de 7500 lei, plătibili în tranșe, începând cu luna mai 1907, i-a permis artistului să se mute într-un atelier spaţios, în „rue du Montparnasse, 54".

➢4

Sorana Georgescu-GORJAN

https://biblioteca-digitala.ro

Opere de Constantin Brâncuși...

Urmare din pag. 3

Finalizarea comenzii a durat însă mult mai mult. Figura alegorică - *Rugăciune* - a reprezentat prima sa „ciocnire cu realitatea”. Sculptorul a parcurs mai multe etape, până a ajuns să simplifice subiectul „până la formele sale esenţiale”. Se păstrează imagini în lut și ghips, până în octombrie 1907 (Ph. 113). În 1910 (18 martie – 1 mai), la Salonul Independenţilor din Paris, Brâncuși expune la nr. 717 *Rugăciunea, fragment dintr-un monument funerar.* Lucrarea este apreciată de Rodin și criticată de Mercié. Bustul lui Petre Stănescu, fără braţe, în ghips, apare într-o imagine din arhiva sculptorului (Ph. 197). Lucrările vor fi turnate în bronz la Valsuani și trimise în ţară pentru a fi expuse la „Tinerimea artistică” din 30 martie - aprilie 1914, ca nr 45, „***Rugăciune*** (statuie în bronz de la mormântul lui Petre Stănescu, cimitirul Buzău)” și nr 46, „***Bustul lui Petre Stănescu*** (bronz)**”.**

Artistul se află în ţară între 26 mai și 17 iunie 1914. Merge la Buzău pentru a face din piatră de Măgura soclurile pentru cele două sculpturi și a definitiva ansamblul. *Bustul lui Petre Stănescu* este plasat pe un soclu alcătuit din două blocuri (106x52x41 și 175x52x41), *Rugăciune* pe un soclu de 65x101x96,5. Lucrările și soclul *Rugăciunii* sunt semnate.

Acest prim ansamblu funerar brâncușian va fi lipsit de bronzul original *Rugăciune*, achiziţionat în 1958 de la proprietară, Elisa Stănescu-Popovici, cu 70 000 lei de Muzeul de artă al RPR și înlocuit în cimitir cu o copie din piatră artificială și apoi cu una din bronz. Proprietara ansamblului a decedat în 1970 și succesiunea i-a revenit fiicei, Liliana Popovici-Teodoreanu. În 1976 bustul lui Petre Stănescu din cimitir a fost înlocuit cu o copie și originalul a fost împrumutat pentru Expoziţia Centenarului, fiind achiziţionat în 1990 de Muzeul Naţional de Artă al României.

Expunerea muzeală nu mai respectă conceptul de ansamblu.

După *Rugăciune* s-au realizat numeroase copii neautorizate.

Din cimitir s-au furat copiile din bronz în 1994, 1996, 2005. Au rămas soclurile golașe. S-au realizat copii pentru cimitirul Bellu în 1964, pentru Pavilionul românesc de la Sevilla în 1992, pentru Paris în 2001, în staţia de metrou Madeleine, etc.

Această primă operă a cotiturii, marcând detașarea sculptorului de trecut, merită o tratare mai bună. Refacerea ansamblului, gândit cu atenţie de sculptor, se impune în muzeu.

Cea de-a treia lucrare a cotiturii este ***Cuminţenia Pământului***. A fost realizată, ca și *Sărutul,* în 1907, prin cioplire directă într-un bloc de piatră. Sculptorul a folosit calcar crinoidal luat din catacombele Parisului. Fotografia lucrării poartă nr Ph 202 în fototeca artistului și a fost reprodusă pentru prima oară în catalogul expoziţiei „Tinerimii Artistice” din 1910. Plasată pe un soclu-stelă din calcar imaginea lucrării se găsește și azi în sala 1 a Atelierului Brâncuși. În scrierile sale din 1938 și 1947, V.G. Paleolog a confundat lucrarea cu *Rugăciune* și cu *Danaida.* Cugetările pe care i le atribuie postum sculptorului în 1967 sunt de aceea de analizat cu grijă.

Brâncuși a trimis sculptura în ţară pentru a noua expoziţie de pictură și sculptură a Societăţii „Tinerimea Artistică” (11 aprilie – mai 1910) din Sala Octogon. Lucrarea a stârnit dezbateri aprinse între membrii juriului și a fost admisă mulţumită sprijinului soţilor Storck și al lui Ștefan Popescu. La sfatul lui Gheorghe Petrașcu, va fi achiziţionată în 1911 cu 1500 lei de inginerul Gheorghe Romașcu, în stăpânirea căruia se va afla până în 1957. Intrată în Muzeul de Artă al R.S.R., va figura în nenumărate expoziţii, apoi va face obiectul unor procese interminabile, încheiate prin retrocedare către moștenitorii lui Romașcu. Evaluarea lucrării la 11 milioane euro, încercarea nereușită de a antrena populaţia în sponsorizarea plăţii, nenumăratele polemici au scos opera din circuitul public. Situaţia continuă să fie neclară.

Adevăratul colecţionar-vizionar al operelor lui Brâncuși din România a fost Alexandru Bogdan-Pitești (1871-1922), creatorul primei colecţii particulare de artă românească modernă. Despre activitatea acestui mecena a scris pe larg Petre Oprea în 1999. Se pare că soţii Storck au fost cei care l-au introdus pe artist în casa colecţionarului, probabil în timpul primei sale reveniri în ţară în 1909. În acel an sculptorul a expus la saloanele bucureștene bustul în ghips al pictorului Dărăscu și un ***Cap de copil*** în marmură. Ultima lucrare, purtând nr 176 la a opta expoziţie de pictură și sculptură a societăţii „Tinerimea artistică” din martie – aprilie 1909, de la Palatul Ateneului, este achiziţionată de Bogdan-Pitești, care o va plasa în biroul său. O fotografie a lucrării va fi reprodusă în catalogul expoziţiei și va apărea în 1926 ca „Studiu de copil” în albumul *România în chipuri și vederi,* prefaţat de N. Iorga. În ciuda reacţiei negative a criticii, Bogdan-Pitești a apreciat originalitatea artistului în simplificarea mijloacelor de exprimare, arta sa „extrem de intelectuală și subtilă”. Revistele editate de el, „Almanahul presei române” și „Seara”, au publicat reproduceri ale operelor brâncușiene și cronici pertinente.

După decesul prematur al lui Bogdan-Pitești, bogata sa colecţie s-a risipit. În inventarul din 8 februarie 1923 al operelor oferite statului ca donaţie de legatara sa figurau 998 de poziţii. Erau inventariate și cinci lucrări de Brâncuși. Marmura *Cap de copil* de la poziţia 47 a dispărut fără urmă, ca și lucrările de la poziţiile 291 și 922, *Sărutul* din piatră și *Sărutarea*, mulaj din ghips.

După refuzul Ministerului Artelor de a accepta donaţia, se ţine o licitaţie la 3 decembrie 1924. Poziţia 46 din inventar, bronzul *Cap de japoneză*, și poziţia 48, *Cap de femeie* din piatră de Vraţa, se regăsesc la licitaţie.

Cele două lucrări figuraseră în 1914 (30 martie - aprilie) la a 14-a expoziţie a societăţii „Tinerimea artistică”, ca nr 41, „*Muză adormită,* cap, bronz aurit” și nr 43, „*Danaida,* cap, piatră”. Nu știm când le-a achiziţionat Bogdan-Pitești.

Dintr-o scrisoare a doamnei Storck către Brâncuși, publicată în *Brâncuși inedit,* 2004, pag.180, datată după ștampila poștei 26 martie 1910, aflăm: „Am plasat la Dnu Bogdan capul de bronz Musa și cel de piatră. El ne-a promis că imediat va trimite paralele: 1500 prin poștă pentru aceste lucrări, asemenea ne-a spus și că va trimite și cei 500 lei care zicea el că era dator Dtale.” În aceeași scrisoare se menţionează „le aveam la mine deja de multă vreme, de când îmi permiseseși Dta să le iau la mine.”

Tot în „Brâncuși inedit”, la p. 225 găsim informaţii furnizate lui Brâncuși de către George Ionescu-Sin într-o scrisoare din 29 martie 1920. „De curând s-a deschis expoziţia „Arta română” - la care iei parte involuntar – Iser cu alţi, ţi-au adus două bucăţi de la Bogdan-Pitești.” În catalog Brâncuși este prezent cu un Cap de bronz și unul de piatră.

Prin licitaţia din 1924, cele două lucrări brâncușiene intră în colecţia Darvari, fiind achiziţionate cu 4100 lei bronzul și cu 5000 piatra. ***Muza adormită,*** sau „bronz-oul” cum a denumit-o *Virgil Cioflec,* lucrare semnată și turnată la Valsuani în 1910, apare într-un desen din 1936 reprezentând salonul casei Darvari. Peste ani, în iunie 1972, sculptura a intrat într-o colecţie particulară din străinătate, pentru 71 400 lire sterline primite prin Casa Christie’s.

Singura lucrare rămasă în ţară din colecţiile Bogdan-Darvari este cea care a figurat la licitaţia din 1924 cu numele „Cap piatră”. Imaginea ei cu un anumit unghi de înclinaţie, pe un soclu simplu, apare în fotografii brâncușiene cu nr 204, 205, 206. Una din acestea este inscripţionată „Tête de jeune fille, 1908. Pierre sculptée à Bucarest. Colecţia Bogda”. Este posibil ca sculptorul să fi realizat piesa în ţară, în atelierul pus la dispoziţia artiștilor de Bogdan-Pitești, despre care vorbește Arghezi. Piatra de Vraţa din Bulgaria era folosită și în România.

În 1942, la galeria „Căminul artei” condusă de Ionel Jianu a fost expus spre vânzare un „Cap de fată”, adus de doamna Darvari, dar nu s-au găsit cumpărători. Lucrarea figura în colecţiile Merica și Fulvia Râmniceanu, în cataloagele Brezianu din 1974 și 1976. În 1974 era trecută la lucrări dispărute, dar Adrian Petringenaru îi semnalase prezenţa încă din 1972. În prezent opera este proprietatea MNAR ca ***Danaida***.

Se cuvine menţionată confundarea titlului lucrării cu al Cuminţeniei de către Comarnescu în 1944, Zambaccian în 1946 și V.G.Paleolog în 1947.

Importanţi deţinători de opere brâncușiene au fost soţii Cecilia și Frederic Storck. Sculptorul le încredinţa lucrări pentru expoziţii în ţară, le solicita sprijinul pentru rezolvarea diferitelor probleme legate de încasarea premiilor sau a sumelor pentru lucrările achiziţionate de stat și corespondea cu ei pe diverse teme. Din scrisorile păstrate de artist de la doamna Storck, aflăm detalii despre rolul familiei acesteia.

La expoziţia „Tinerimii Artistice” din aprilie 1914 nr 42 era „*Danae*, bust, bronz aurit.” Brâncuși a dăruit lucrarea soţilor Storck, după terminarea expoziţiei. În același an, sculptorul a adus în ţară încă două opere pe care le-a încredinţat spre păstrare tot soţilor Storck – o *Pasăre* din bronz lustruit, de 62 cm înălţime și 20 cm lăţime, și un *Cap* din bronz de 26 cm înălţime și 18 cm lăţime. Familia Storck deţinea și o copie în ghips după *Sărutul* din 1907.

Danae era de fapt bustul domnișoarei Pogany, turnat la Valsuani în 1913, din bronz patinat auriu, parţial colorat în negru. Lucrarea a fost prezentă în 1924 (30 nov. - 30 dec.) la Expoziţia internaţională Contimporanul din Sala Sindicatului artelor frumoase, figurând în catalog ca nr 106 „M-lle Pogani” (sic), alături de nr 104, „Sărutul”, nr 105, „Pasăre măiastră” și nr 107, ”Cap”, toate „din colecţia d-lui Fr. Storck.” Bronzul Pogany a mai fost expus în 1928 (26 oct. - 26 nov.) la expoziţia jubiliară a „Tinerimii Artistice”, ca nr 196, parte a colecţiei Fr. și C. Storck, alături de bronzurile „Pasăre Măiastră” (nr 195) și „Cap de expresie” (nr 197) și de gipsul „Iubirea” (nr 198). În grija familiei Storck, în decursul anilor s-au mai aflat pentru perioade scurte *Sărutul* lui Popp, *Cuminţenia Pământului,* și sculpturile de la Bogdan-Pitești, *Muza adormită* și *Danaida.* Se pare că *Pasărea măiastră* și *Capul de muză,* aduse de Brâncuși în ţară în 1914, au stat cel mai mult în custodia familiei Storck, de unde artistul le-ar fi recuperat în 1930 sau 1938. Au figurat în expoziţii în ţară, iar în 1930 au putut fi admirate la Haga, Amsterdam și Bruxelles. În prezent *Măiastra* se află la Des Moines Art Center, iar *Capul* din bronz, studiu premergător al portretului Pogany, se găsește în Atelierul reconstituit de la Paris, cu titlul *Danaide.*

Colecţia de artă a soţilor Storck, găzduită în propria lor locuinţă, a fost donată statului în 1951. În 1950 s-au executat două copii (neautorizate de Brâncuși) după ***Dra Pogany***, pentru Octavian Moșescu și Pompiliu Papahagi. Sculptura originală a fost subiectul unor dispute și în final a dispărut din ţară. A dispărut și ghipsul *Iubirea* în 1977. Colecţia Storck nu mai are nici o lucrare de Brâncuși. Copia Pogany se află la Muzeul de Artă din Craiova.

În MNAR, în sala Brâncuși figurează un mulaj din ghips după ***Prometeu.*** Acesta a fost dăruit de sculptor în 1931 soţiei prietenului Dimitrie Cuclin, Zoe D. Cuclin. Soţii Cuclin au vândut lucrarea Muzeului cu 200 000 lei.

În 1935, sculptorul a realizat o machetă în ghips a *Porţii Sărutului.* A dus-o cu el la Târgu-Jiu și a dăruit Victoriei Bălănescu-Roșianu macheta lintoului și a stâlpului. **Macheta stâlpului** a intrat în 1956 în stăpânirea Muzeului de Artă al R.P.R, fiind prezentă la Expoziţia omagială din decembrie 1956, dar și la retrospective din 1966, 1967, 1970, 1976. În prezent se află în expunere permanentă la MNAR: Macheta lintoului, în colecţia Bălănescu-Roșianu a figurat în expoziţii în 1970 și 1976, dar în prezent nu se știe unde se află.

Cel mai important ansamblu brâncușian aflat în ţara noastră este cel de la Târgu-Jiu. Componentele acestui ansamblu merită o discuţie separată și li se va aloca un text aparte.

La MNAR, se mai găsește și **Carnetul Croitoru**, cu desene brâncușiene din perioada școlarităţii bucureștene, intrat în patrimoniul muzeului după retrospectiva din 1956. Frumosul desen de **Nud** din 1924, dăruit juristului D.D. Gerota de către artist după procesul cu Ladea, a figurat în colecţia Elvira Godeanu și a fost expus pentru prima oară la retrospectiva din 1970 de la MNAR. **Schiţa Coloanei** pe o fotografie a amplasamentului, realizată de artist în 1937 și dăruită inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan, a fost prezentată publicului pentru prima oară în octombrie 2015 la Muzeul de Artă din Timișoara în cadrul evenimentelor Art Encounters.

Se simte nevoia unei documentări atente a parcursului fiecărei lucrări de la artist la locul expunerii. Apariţia informaţiilor noi face necesară actualizarea cataloagelor existente.

(S.G.G:)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Cele 12 întoarceri acasă ale lui Brâncuși / Poezie

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (I)

Pururea-n grația ierbii,
copil, Constantin,
şi Floarea de Crin,
şi, de platină, Cerbii.
Focul, din miez cristalin,
O mie şi una de zile,
o mie şi una de nopți
trăite de seniorul Brâncuşi
la Paris.
Răsfrânte în Vis,
Chipurile Mamei din Brădiceni.

La Hobița, tatăl terminându-şi Urcuşul;
iarba îşi alcătuieşte culcuşul
întorsului fiu risipitor
mierlele să-i plămădească-n auz
un zeu mai puternic
şi mai roditor.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (II)

Tu iubeşti roțile şi forma de stea,
iubite artist;
Eu spițele lor de aramă.

Tu iubeşti soarele în formă de ou
eu osia lui de aur.

Sceptrul ce-l porți
îşi cunoaşte puterea.

Diafragma mişcării mele
în acest acvariu
străvechi
sub tunica-ți albastră
mă dezmeticeşte.

Dar amândoi
iubim
scoarța Copacului Lumii;
această piele solzoasă
a Labirintului
şi misterul povestirii de față.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (III)

„Sculptorul ar trebui să fie liber" –
mi se agrăieşte
Constantin Brâncuşi
într-o noapte din pragul
celei de-a douăsprezecea
uşi.

Am fost ca un cerb
răzlețit de turmă.

Durerea Acestui Oraş
a început
cu povestea Muncitorului
către uneltele sale,
cu flacăra lămpii din Atelier:
început de magie.

Oraşul îşi păstrează în temelii
pe zidiții de vii.

Eu redau pietrelor,
metalului,
lemnului,
arheul de dinapoia
Semnului.

Grecii au invadat iarăşi Troia.

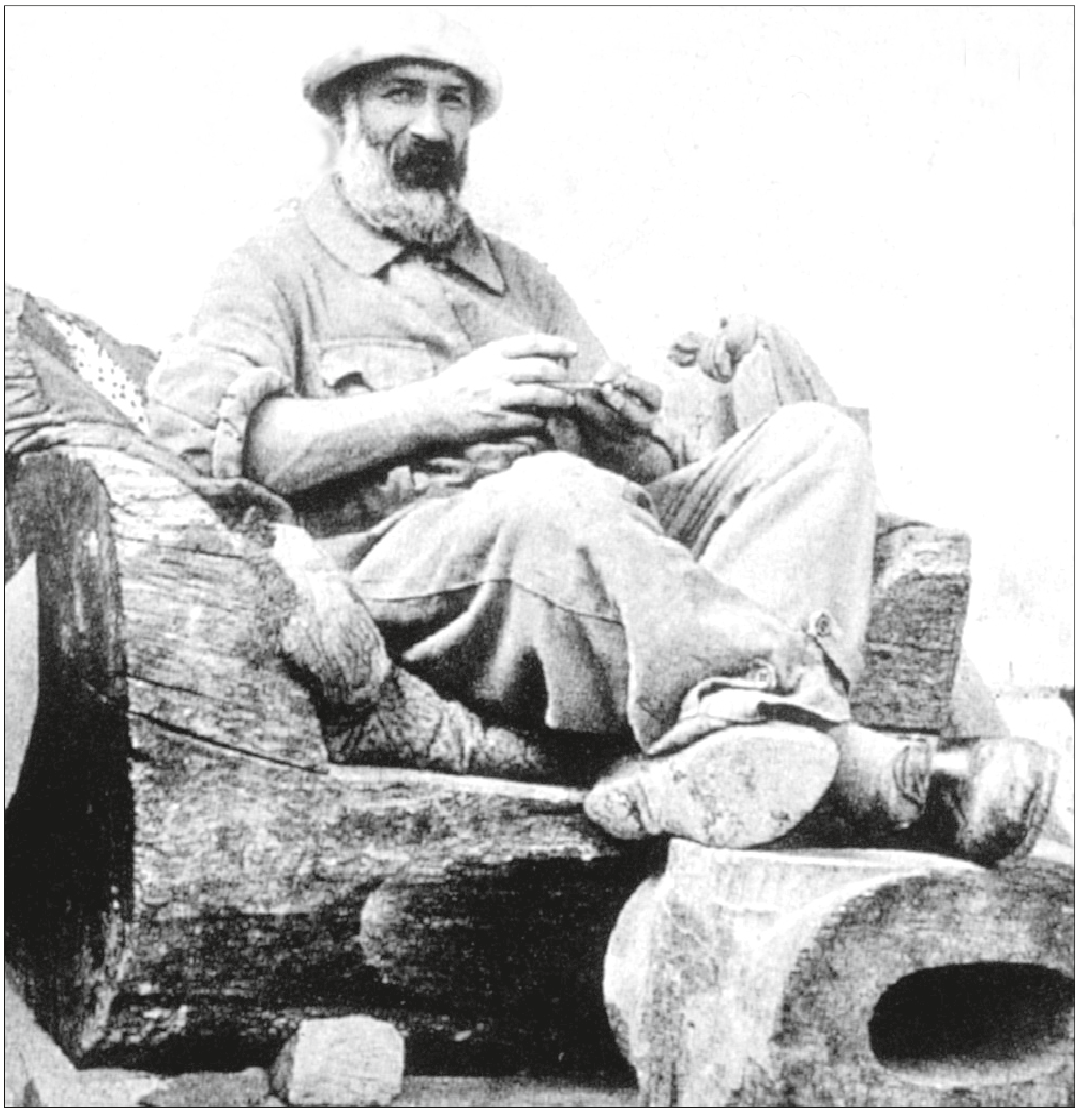
Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (IV)

Există o apă la marginea Timpului,
îngerie, mereu în mişcare.
Valurile-i cutezător, izbind
în Țărmuri se-adăpostesc,
de Linia Pură,
într-o Grotă albastră, tăcută.

E apa surorilor în care plutesc
în lotci de cedru
puzderia de semne
trimise spre cer
direct prin tavan
de bietul artist
futuristo-cubist.

Propunerea Soarelui de-a deschide
o carieră de briliante
a fost acceptată.

Dezvoltând noi nuanțe,
Lumina-i îmbrățişează
cerul lăuntric
din care se va ivi
un Octoedru;
sau mai bine
Pasărea de Aur
zburând spre Paradisul lui Dante.



Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (V)

Primind Manuscrisul lui Ieronim
Artistul răcni îngrozit:
„Numele şi Cifra sălbatică."

Imprudența Îmblânzitorului
şi acest impermeabil contur.

Şi palizi noi înşine, iubito,
continuăm a ne zidi
Temelia Casei
din străvechi pietre de râu.

În câmpie, marea de grâu,
subcarpatică,
se lasă recucerită de dropii.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (VI)

Ochii-i prea încercănați
nu-şi mai pot distinge Creațiile.

Făpturile lor se retrag
în culcuşurile
primordiale.

Cu toiagu-i de lut bătrânul Brâncuşi
atinge Lamura transparentă
adusă de Hermes.

La început o lege diafană era
acum o rază îi tremură-n duh.

Cristalul rezistă repetatei renaşteri.
Ființa-i eternă, la miezul nopții,
o vor resorbi
razele Lunii.

Pe-aproape: carnale petunii.

https://biblioteca-digitala.ro

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (VII)

Sufletul Lumii, ca pe un vin prețios
îl păstrez,
în fiole ermetice –

îi zise Constantin, fratelui său
din oglindă,
cel nepătat.
Ursitoarele-mi țes îndepărtarea
în timp
şi-mi spun că-n sfârşit au gătat.

Mama şi Tata-s în prag:
„O, fiule drag, ce mai cântă
greierii,
broaştele,
privighetorile!
Hai grăbeşte-te,-n curând
revărsa-se-vor zorile, peste poieni,
la Hobița şi la Brădiceni!"

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (VIII)

Hai să rostim/rostuim Cuvântul Ştiințartă
într-un ritual unic,
absolut unic.
Să-l chemăm întâi pe Olar
să ne arate cum prelucrând huma
moale, caldă, fecundă,
modelează vase de aur.

Să-l chemăm apoi pe Cioplitor
să aleagă cu dragostea sa înăbuşită
ca jarul sub spuză
arborii de sacrificiu
din al căror lemn să conceapă
pe Omul Nemuritor.

Pe urmă să apelăm la
memoria gânditoare a agricultorului
cerându-i totală discreție
când cu mâinile sale aspre, bătătorite
de muncă,
o să planteze în mijlocul ogorului său
cu cel mai bun pământ
un Crin
cu un înger,
în tulpina-i princiară,
răsfrânt.

După ce vom fi provocat aceste
atât de necesare
reinterpretări
ale principiilor Adevărului şi Oikeiopragiei
să-l chemăm pe Cronicar
negreşit să-l aducem
să fie de față
la ritualul miraculos
al reinstituirii Ontoesteticii
de către Artistul
plecat din Gorjul-i natal
într-o bunădimineață
precum Agamemnon
să elibereze Troia
de magia Elenei
şi să-i dăruiască
cetății
un cal,
cu luptători în el.
Zeii să ia aminte
la Homer,
la Hesiod,
la Platon,
la Aristotel.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (IX)

Într-a lui Brâncuşi cetate
stăm copii cuminți la porți
iar cei morți nu mai sunt morți
ci pe creste flori de colț.

Stăm copii ca înainte
şi la pietre luăm aminte.

Pietrele ce duc în ele
cărțile cu gânduri grele

şi duc marile Semințe
ale vieții, năzuințe

duc şi duc păsări măiestre.
Stăm pe lada cea de zestre

căci s-a-ngemănat în ea
chiar căderea cea de stea

cu-mpământenitul rit
al zidirii, nesfârşit.

Într-a lui Brâncuşi cetate

nu intrăm decât spre-a fi
făr' de moarte într-o zi.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (X)

Nu răzbate-n lacrimă
vâjâitul vântului

ci-ntregul cuvântului.

Nu s-aude-n lacrimă
huruitul roților

ci sărutul hoților.

Nu se vede-n lacrimă
degeratalul merelor

ci tăcerea sferelor.

Nu se-ntoarce-n lacrimă
răsăritul gândului

ci fântâna Sfântului
din umbra mormântului.

Nu se aude-n lacrimă
sfărâmarea porților

ci-nvierea morților.

Nu se-naltă-n lacrimă
nici răsfățul ielelor

ci setea ulcelelor
din Grădina Stelelor.

Vântul lacrima pătrunde,
roțile-o zdrobesc zălude.

Merele-i opun sfioase
în cămări de pivnițí joase
transmutări miraculoase.

Gându-i luminează miezul,
morții-o construiesc cu crezul
lor etern, iar sferele
i-adâncesc misterele.

Se-adună himerele
şi cuvântul le propune
schimb de trupuri şi de nume,

Porțile le-oferă Calea
ielele, în zori, doar jalea.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (XI)

Alegorie cu trei personaje:
Cumințenia pământului,
Narcis cel din fântână
şi Muza adormită.

Fabulă cu trei pinguini:
Platon,
Socrate
şi Şeful.

Pasărea în spațiu,
sculptură pentru orbi:
negresa albă.

O cremalieră,
bestia nocturnă
şi Nancy Cunard
(tânăra fată sofisticată
din cauza
Regelui Regilor şi-a
Spiritului lui Budha).

Joacă
în secetă
paparuda
goală.

S-a-nchis
şi la Şcoală.

Templul Eliberării
de la Indore
s-a înălțat în sfârşit
dar se-aude un hârşâit.

Foca,
Broasca țestoasă,
un Crocodil
se târâie către Nil.

Figură străveche
de zeu gânditor,
Cap de copil.

Baroana şi Baronul,
Măiastra,
Prometeu,
Medalionul.
şi Eu
cel de pe Lumea asta.

Adam şi Eva.
Măiastra-i aievea.

Cocoşul anunță
odată cu zorile
ieşirea din mit

a lui Constantin Brâncuşi,
flancat de-danaidele,
de cariatidele,
lui Kairós-Nou-Născut.

Mademoiselle Pogany,
Léda,
Negresa blondă
îl transformă
panicate-n
Sărut,
într-o platformă
pentru o sondă
în Absolut.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuşi (XII)

Zeul tăcea.
Tăceam şi eu
surprins
că stelele
în cer
se vor fi stins.

„Poete – mi zice taciturn
Maestrul –
Ideile-ți
veni-vor
ca şi când
Zăpezile-s poemul
ce l-ai scris
şi s-a topit
la Soarele
din vis"

„De din zăpezi
– îi spun –
se-aud vibrând
ca-n Univers
şi alte corzi, dar restul..."
....
Zeul tăcea.
Îmi asumam
incestul.

Ion Popescu-BRĂDICENI

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

O introducere la „opera lui Brâncuși în România”

Trei sculpturi brâncușiene aflate în România, *Rugăciune*, *Sărutul*, *Cuminţenia Pământului*, împreună cu Ansamblul de la Târgu Jiu, se dovedesc a avea importanţă covârșitoare în evaluarea revoluţiei, termenul se impune, iniţiate de maestru în arta modernă.

Brâncuși dezvoltă morfologia și sintaxa limbajelor plastice, dar, mai important, reașază felul nostru de a fi în contemporaneitate. Dimensiunea sapienţială a creaţiei brâncușiene depășește net performanţele sculptorului – excede problematica istoriei artei și a criticii de artă – și pretinde evaluări instrumentate de pe terenul antropologiei simbolice, filosofiei culturii și istoriei.

Într-o suită de studii (1992, 2003, 2010, 2016), folosind o metodă intensivă de reconstrucţie a limbajului abstract, *hermeneutica endogenă,*[1] am oferit în premieră rezolvări la cele patru probleme cardinale ale brâncușiologiei: identifi- carea principalelor izvoare de inspiraţie; interpretarea culturologică a motivelor sculpturale; conceptualizarea curentului artistic creat de Brâncuși, *simbolismul hylesic*[2]; evaluarea impactului creaţiei brâncușiene în contextul cultural al lumii moderne. Volumul din acest an (2020) dezvoltă suplimentar tema poziţionării culturologice a operei brâncușiene.

* * *

Cercetarea brâncușiologică, nota criticul Simon Morley, comportă în linii mari două direcții. Articole apărute în presa americană, cu începere din al doilea deceniu al veacului XX, au consolidat lent un anume profil de receptare a operei care își atinge deplina maturitate odată cu voga minimalismului, pe la jumătatea anilor ’60. Donald Judd, bunăoară, saluta în Brâncuși, pe creatorul „obiectului specific“. Compozițiile traduc un efort de condensare a imaginarului spre ipostaze minimale, „de obiecte sublime în nuditatea lor compactă“. Judd percepe compoziția brâncușiană ca întreg conceptual nediferențiat, ca o entitate epurată de ultimele vestigii de clasicitate și de simbolism, țintind spre atingerea „unei dimensiuni amplificate de forță, claritate și intensitate expresivă“[3]. Minimalismul pune în valoare la Brâncuși noutatea formală, îl omagiază drept mare inventator de formă plastică.

Direcția materialistă americană, cum o numește Morley, propune obiectului de artă șansa unei reale autonomii conceptuale, aceea a materialității sale. Portretul lui Brâncuși, așa cum apare creionat de critica materialistă, este cel al unui artist izolat de evenimente și frământări curente, angajat în proiectul abstract și grandios de căutare a purității absolute. Se afirmă, în acest sens, că arta africană și asiată ar fi alimentat abundent creația brâncușiană cu sugestii formale, epurate de încărcătura lor culturală și istorică specifică. Elementul subînțeles al acestui comparativism transcultural privește preluarea epidermică a unor forme, motive, teme, detașate de tradițiile și mentalitățile istorico-geografice din care provin.

Lectura în cheie exotică a sculpturii brâncușiene datează încă de la primele reacții ale presei americane, la expoziția de la Armory Show, din 1913. De pildă, *Domnișoara Pogany* apărea exegeților drept încarnare modernă, în spirit occidental, a... vechii arte chinezești.[4] Henry Mc Bride, jurnalist la ziarul New York Sun, compara urechea Domnișoarei Pogany cu finețea unui jad chinezesc.

Pe de altă parte, în Europa, exegeze însumate pe o durată de aproape un secol valorifică preferenţial încărcătura simbolică a creaţiei brâncușiene. Giulio Carlo Argan îl considera pe Brâncuși a fi ultimul dintre simboliști. O bună parte din efortul exegetic datorat criticilor români, incluzând aici, în primul rând, interpretările prin prismă etnocentrică a corelației operei cu civilizația țărănească, ar putea fi integrat acestei secunde direcții.

Argumentele lui Morley erau bine ilustrate prin retrospectivele de la Paris și de la Philadelphia închinate lui Brâncuși în 1995. Contingenţa în timp a celor două evenimente îndemna inevitabil la comparaţii privind avantajele și limitele de concepţie ale fiecăreia.

La Paris, compozițiile, grupate în ansambluri de până la o duzină de piese și iluminate spre a se obţine efecte scenice, reverberau specificul unor spaţii culturale, subliniau dimensiunea poetico-simbolică a creaţiei. Argumentele de filiaţie erau însă folosite întrucâtva reductiv. În fapt, nu *de unde pleacă* ideația unui artist va decide valoarea contribuțiilor sale, ci *unde ajunge* în prelucrarea temei alese. Opera de artă nu este atât început, cât desăvârșire. Simplul fapt că o lucrare precum *Cuminţenia Pământului* este inspirată din iconografia ţărănească, sau din mitologii primitive, sau chiar din creații contemporane, nu o validează estetic.

Pe câtă vreme, la Philadelphia, dispunerea cronologică a lucrărilor explica etapele succesive de constituire a operei, subliniind individualitatea – mai precis obiectualitatea – fiecărei compoziţii. Accentul pus pe realitatea intrinsecă a obiectului sculptural „exalta bucuria formei nude“. Dar, din dorința unei receptări epurate de tradițiile proprii spaţiilor conotate de lucrări, receptarea estetică era sărăcită în ultimă instanță de conținuturile sale culturale.

Exegeze critice însumate pe o durată de aproape un secol schiţează artistului două profiluri polar opuse: de o parte, se afirmă, compoziţiile traduc un efort de condensare a imaginarului spre ipostaze minimale, „de obiecte sublime în nuditatea lor compactă“; de altă parte, exegezele identifică registrul simbolic al discursului plastic și propun interpretări variate. Însă, din lipsă de metodă adecvată, analizele de conţinut simbolic ratează deseori reconstrucţia de discurs plastic, iar de aici întreg procesul evaluării creaţiei este compromis. Limitarea ambelor categorii de exegeze, europene și americane, la comentarii de respiraţie scurtă explică impasul efortului critic de poziţionare a operei.

Demersul endogen

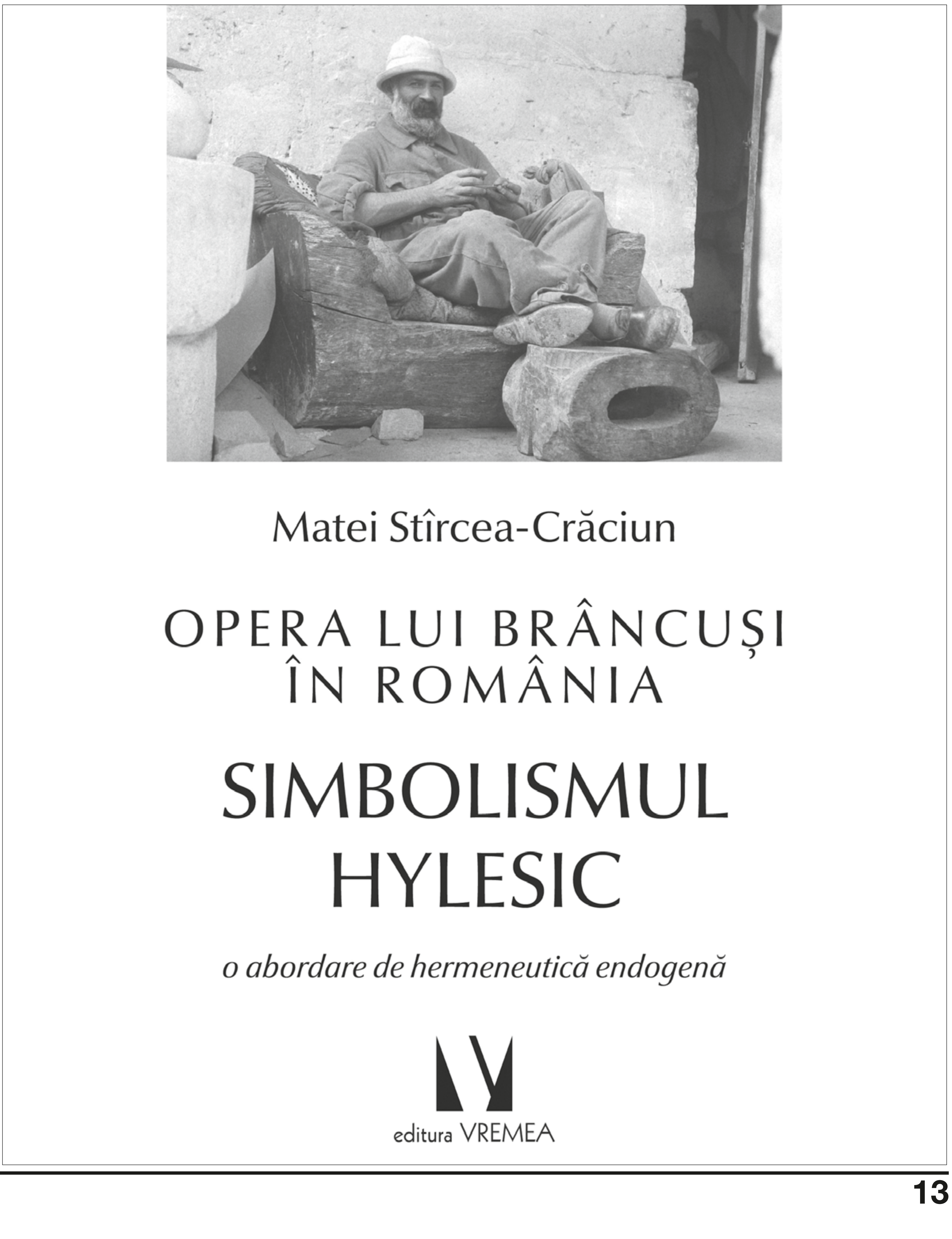
O a treia cale de abordare a creaţiei brâncușiene o constituie exegezele culturologice, concepute ca demersuri intensive. Obiectul de artă abstractă glosează valori culturale în limbaj vizual prin semantizarea formei plastice. Pe parcursul carierei, artistul abstract își construiește un limbaj propriu și devine consecvent în folosirea lui. Recurenţa unei aceleiași codificări în lucrări diverse, deci în contexte plastice diverse, permite identificarea sensului respectiv. Prin listarea codificărilor plastice cu sensuri clar definite se poate reconstitui vocabularul vizual propriu unui artist; iar odată cunoscut vocabularul, devine posibilă reconstrucţia hermeneutică a discursului simbolic din fiecare compoziţie.

În cazul sculpturii brâncușiene, demersul endogen repereazã până la peste patruzeci de codificări plastice (plasteme) pe o singură lucrare. Plastemele – unităţi minime de interpretare – furnizează informaţie apreciată ca obiectivă. Dispunem în prezent, graţie cercetării endogene, de cea mai mare bancă de date de observaţie din literatura brâncușiologică. Calitatea și cantitatea informaţiei destinate să fundamenteze exegeza permit *conversia* discursului vizual în discurs verbal, iar apoi *analiza* de conţinut simbolic cu tehnici de hermeneutică de text – mai performante decât cele uzitate în hermeneutica de imagine.

Analiza unei creaţii începe cu definirea vocabularului plastic propriu fiecărui artist. În timpul doi, sunt iniţiate tentative de reconstrucţie efectivă a discursului vizual subiacent fiecărei compoziţii. Suma elementelor de lexic sculptural proprii *unei lucrări* constituie baza de interpretare hermeneutică a discursului plastic aferent lucrării respective. Suma discursurilor plastice aferente unor *grupuri de lucrări* poate facilita identificarea izvoarelor de inspiraţie ale artistului. Suma discursurilor plastice la nivelul *întregii opere* oferă o bază fiabilă de analiză a principiilor de compoziţie și a viziunii estetice a artistului studiat. Pornind de aici, devine posibilă poziţionarea creaţiei în raport cu contextul generaţional și/sau cultural.

Matei Stîrcea-CRĂCIUN
02.12.2020

➢14



https://biblioteca-digitala.ro

O introducere la „opera lui...”

Urmare din pag. 13

Finalitatea abordării hermeneutice endogene priveşte modul în care creaţia plastică abstractă se raportează simbolic la sistemul valorilor culturii. Numesc metoda asociată acestui tip de abordare *hermeneutică endogenă*, deoarece interpretarea operei abstracte este operată cu elemente intrinseci ale acesteia.

Două descoperiri brâncuşiene epocale

Deoarece gravitează obsesiv în jurul unor întrebări cardinale proprii marii arte, precum „Ce este omul?“ sau „Ce este arta?“, opera brâncușiană dezvoltă o dimensiune sapienţială, unde esteticul survine – oricât de surprinzător ar părea – doar ca element subordonat. În compoziţiile maestrului, magia formelor pure susţine un discurs alegoric saturat de semnificaţii etice. Cauzele ce reduc forţa relativă de impact a compoziţiei plastice de factură academică nu îi par obscure.

Artistul descoperă că nu atât *tensiunea* (emoţia), cât *intensitatea* (substanţa) discursului artistic alimentează în fapt vitalitatea creaţiei. I se pare, de aceea, inacceptabilă situaţia unei arte închise între orizonturile strâmte ale judecăţii pur estetice. Dimpotrivă, sculptorul revendică acţiunii artistice angajamentul de a înscrie aspiraţiile umane între orizonturi ale unei armonii etice de respiraţie universală.

Brâncuşi regretă erodarea mitului – deţinem azi, graţie publicării arhivelor sculptorului, documente unde poziţia sa asupra acestei teme se profilează cu toată claritatea. În faţa acestei situaţii ce compromite viitorul artei, se va implica cu toată energia să așeze pe baze noi imaginarul modernităţii. Soluţia, așa cum o vede, presupune reîntoarcerea artei spre indistinctul *illo tempore*, când arta era *intensă*, percepută ca vie și puternică. Astfel, descinderea spre origini nu este pentru el scop, ci mijloc, cale de a depăşi o criză a discursului plastic.

Dar demersul brâncușian nu este cel al unui erudit. O probează ortografia ezitantă din notele spontane redactate în atelier. Artistul își simte vocaţia de a scruta taine ale fiinţei. Va căuta să le afle nu prin parcurgere avidă de cărţi savante, ci prin meditaţie și contemplare, la fel ca în timpuri apuse.

În documentele de arhivă de curând publicate, frapează reiterarea insistentă a ideii că apogeul artei coincide istoric cu apogeul marilor religii. Și decurge firesc, ca un corolar direct al acestor enunţuri, strădania sculptorului de a concepe o artă impregantă de elanuri transcendente.

În fapt, tânărul artist caută reazemul reperelor imuabile ale spiritului. Elementul declanşator este contactul cu Rodin. În cele două luni și jumătate, cât durează stagiul său de ucenic în atelierul din Meudon, Brâncuși învață să își centreze reflecţiile pe teme cardinale ale imaginarului european. *Poarta Infernului*, capodopera maestrului, obiectul căutărilor stăruitoare ale acestuia de a renova arta, era o prezenţă copleșitoare în atelier. Va avea privilegiul de a o contempla în voie, de a se impregna de gândirea lui Rodin, de a-i intui elanurile și, deopotrivă, șovăielile. Va pleca de la Meudon pregătit să își croiască propriul său drum ca sculptor.

Din efortul de a se poziţiona faţă de Rodin, Brâncuși descoperă o nișă arhetipală ce deschide – cum va realiza în timp – un spaţiu fascinant de comunicare și confluenţă între culturile lumii. În plus, în circumstanţe ce vor fi expuse ulterior, Brâncuși descoperă o posibilă *eroare de traducere* în versetele din cartea Genezei referitoare la arborele cunoașterii din Eden, simbol cardinal în civilizaţia iudeo-creștină.

Sculptorul intuiește greșeala – veche de peste două mii de ani –, diseminată ca atare în toate traducerile Bibliei și în toate culturile creștine. Odată reconstituită varianta corectă a textului și ajuns în posesia unui enunţ sapienţial cu valoare de unicat despre condiţia armoniei existenţiale „edenice“, artistul va decide să propage descoperirea prin intermediul retoricii plastice, singura cale deplin accesibilă lui.

Pe de altă parte, „zborurile înalte“ spre care tânjește sculptorul emulează poezia lui Eminescu. Îl inspiră, deopotrivă, legenda *Luceafărului*, mai ales chipul Cătălinei, precum și apariţiile lui Hyperion când se înfăţişează fetei născut din apă, iar apoi din foc. Pornind de la aceste teme, Brâncuși imaginează consecutiv sculptura sub zodie acvatică și sub zodie plasmatică. Sesizase acest tip de reflecţii și la Rodin, așa încât atracţia temei este amplificată pe măsură.

Viziunea artistului se cristalizează în jurul revelaţiei că, din binomul formă *vs.* materie, plastica a privilegiat obsesiv forma și a neglijat inacceptabil materia. „Cazul“ Brâncuși își precizează mai clar locul în istoria modernităţii deîndată ce este evaluată corect contribuţia sa esenţială în reabilitarea demnităţii axiologice a materiei. Nu este vorba doar de respectul pentru materie impus prin tehnica cioplirii directe. În *Muzele adormite* și în *Păsările în văzduh*, subiectele absconse ale compoziţiilor se dovedesc a fi materii precum apa și focul, improprii „cioplirii directe“, dar cardinale, prin pondere, în structurarea imaginarului uman.

Artistul propune, în fapt, o nouă definiţie a sculpturii ca limbaj în primul rând al *materiei*, nu al *formei*, și o susţine prin compoziţii ce evidenţază resorbţia formei în materie – o modalitate plastică pe care o denumesc *simbolism hylesic* (gr. *hyle*, materie). Merită amintit că hylesismul brâncușian anticipează, de pe tărâmul plasticii, explorările bachelardiene privind fundamentarea cauzei materiale în estetică, contribuţie ce avea să fie salutată ulterior drept cea mai importantă idee a filosofiei de secol XX[5]: „Când am început să medităm asupra noţiunii de frumuseţe a materiei – notează Bachelard –, am fost imediat surprinși să constatăm absenţa *cauzei materiale* (*s.a.*) în filosofia estetică. Ni s-a părut, îndeosebi, că se subestima în acest fel puterea individualizantă a materiei.“[6]

Răspunsul primar spre care deschid deopotrivă intuiţiile brâncușiene și cercetările bachelardiene privește capacitatea materiilor de a genera câmpuri simbolice (structuri de imaginar) ce acţionează ca matrici universale din care se dezvoltă sistemele etice ale diverselor culturi. Altfel spus, ca locuitori ai planetei Terra, suntem imersaţi într-o lume materială cu particularităţi unice, ce impregnează mentalul colectiv la nivel universal. Traiectoria lui Brâncuși ca artist este așadar marcată de două descoperiri inegalabile. Timp de treizeci de ani, sculptorul se va consacra acestui nod tematic – promovarea unei arte menite: (a) să pledeze cauza armoniei universale din perspectiva redefinită asupra arhetipului edenic; și (b) să recomande imaginarul material ca instrument de unificare în plan universal al limbajelor artei. Magnitudinea proiectului conferă firesc operei caracter de pisc solitar faţă de toate celelalte creaţii plastice de secol XX sau poate chiar faţă de toată creaţia plastică postrenascentistă.

Perspectiva macrodiacronică

Retrospectivele din 1995, cele mai ample dintre cele consacrate vreodată sculptorului român, au prilejuit utile bilanţuri privind starea cercetării în brâncușiologie. Margit Rowell, curatorul retrospectivei de la Paris, observa că, până la acea dată, opera sculptorului continua să rămână ambivalentă și „să se sustragă analizei, poate în mai mare măsură decât operele oricărora dintre marii artiști (moderni)“. Critica nu reușise să îi determine izvoarele şi nici descendenţa, respectiv impactul asupra generaţiilor care i-au urmat. Curatorul îşi încheia studiul cu afirmația, întrucâtva şocantă pentru cititorul puţin avizat, că Brâncuşi rămâne „inclasabil“.[7]

În fapt, Margit Rowell constata fără complezenţe că brâncușiologia este în impas de vreme ce, la capătul a opt decenii de cercetări, statutul de *fondator al sculpturii moderne* conferit de critică lui Brâncuși nu era susţinut de analize apte să-i definească și evalueze în mod riguros contribuţiile. Cu aceeași ocazie, Teja Bach declara nu mai puţin tranșant: „Definiţia modernismului ca proces progresiv, linear, reductiv este în criză. Opera lui Brâncuși (...) sparge paradigma reducţionistă a criticii moderne și deschide calea către o necesară lărgire a definiţiei modernităţii.“[8]

Dan Grigorescu semnala și el, în 2003, „încercările eșuate ale criticii de a-l așeza pe Brâncuși într-un loc anume al curentelor artistice din prima jumătate a secolului – abstracţionism, protominimalism, primitivism, postmodernism.“[9]

* * *

O idee tacit sugerată în cunoscutul aforism al lui Herbert Read, „Trei pietre de hotar măsoară în Europa istoria sculpturii: Phidias, Michelangelo, Brâncuși“, ar fi trebuit, cu mult timp în urmă, să încurajeze eforturi critice care să nu limiteze raportarea operei la contextul îngust al epocii. Într-adevăr, din ipostaza de *piatră de hotar* pe un parcurs ce măsoară două mii cinci sute de ani, creaţia lui Brâncuși pretindea încadrarea într-o perspectivă macro-diacronică.

Perspectiva culturologică

Abordarea culturologică a sculpturii brâncușiene infirmă teza nudităţii conceptuale enunţată de critica materialistă americană, dar confirmă și dezvoltă poziţia exegezei europene privind natura simbolică a scriiturii sale plastice.

Evaluarea creaţiei brâncușiene prin raportare la cadrul strâmt al modernităţii este insuficientă. Descoperirile ce o fundamentează pretind, prin însăși anvergura lor, încadrări în perspective macro-diacronice, pe perioade cuprinse între o mie cinci sute și două mii de ani. Din perspectiva observaţiei lui Read, se cere realizat că Brâncuși este un titan. Doar proiectată pe un atare fundal istoric creaţia își etalează dimensiunea simbolică ca articulată în registrul *etic*, la antipod faţă de *estetismul* lui Michelangelo.

În volumul *O scurtă istorie a viitorului*, Jacques Attali construiește un tablou elocvent al forţelor și al mizelor devenirii civilizaţiei contemporane. Autorul reia teze antropologice dezvoltate și de Georges Dumézil referitoare la structura puterii politice, ce ar presupune un triumvirat între, de o parte, „*Puterea religioasă*, ce definește timpul de rugăciune, ritmul vieţii agricole și condiţiile accederii la viaţa eternă; de altă parte, *Puterea militară*, ce organizează vânătoarea, activităţile defensive și activităţile ofensive, și, în fine, *Puterea comercială*, ce produce, finanţează și comercializează roadele muncii“.[10]

Rând pe rând, pe parcursul unui ciclu al culturii[11] fiecare dintre cele trei puteri dominante, arată Attali, își adjudecă supremaţia. Devine posibil, susţine filosoful, ca istoria umanităţii să fie discutată în termenii succesiunii celor trei mari ordine politice: *Puterea ritualică*, unde autoritatea o deţine esenţialmente religia, *Puterea imperială*, unde autoritatea aparţine armatei, *Puterea comercială*, unde grupul dominant este cel care controlează economia.

„Primului ordin, *Puterea ritualică* (clerul), îi revine în mod fundamental sarcina stabilirii regulilor morale în cadrul comunităţii; celui de-al doilea, *Puterea militară* (aristocraţia), răspunderea fixării regulilor de administraţie; celui de-al treilea, *Puterea comercială*, administrarea bunăstării indivizilor.“[12]

Conform argumentelor atent expuse de Attali, lumea prezentă trăiește în plină perioadă de dominare a *Puterii comerciale*, etapă finală a unui ciclu de evoluţie a culturii. Mai devreme sau mai târziu, *Puterea ritualică*, se deduce, își va readjudeca poziţia de *leader*.

* * *

Adoptând perspectiva culturologică, cercetările noastre demonstrează că Brâncuși este pionier al unei noi orientări în artele plastice, fundamentate pe un mod original de gândire simbolică. Inovările sculptorului sunt centrate pe glose plastice la texte sacre și pe nuclee de sapienţă comune civilizaţiilor rurale.

Asupra probabilităţii ca gândirii simbolice să îi fie revalorizat statutul, implicit sub forma reabilitării tradiţiei, spirite electe s-au rostit deja, decenii la rând, în termeni neechivoci. Declaraţiile lui André Malraux rămân elocvente în acest sens: „Secolul XXI va fi religios sau nu va fi deloc“. Sau „Civilizaţia noastră va fi constrânsă a-și regăsi valoarea fundamentală. Altfel, se va descompune.“ Sau „Consider că sarcina veacului viitor, confrunat cu cea mai cumplită ameninţare cunoscută de omenire, va fi reintegrarea zeilor.“ Sau „Criza noastră este criza civilizaţiei celei mai puternice pe care lumea a cunoscut-o vreodată. (...) Nu ne confruntăm cu problema naturii omului, ci cu problema raţiunii sale de a fi.“ Reproducem citatele de mai sus din volumul *Partea nevăzută decide totul*[13], unde autorul, Horia-Roman Patapievici, se apleacă insistent asupra temei traumatizante a dezagregării umanismului european.

Ca parafrază la Malraux, se poate adăuga că în epoca postmodernă spaţiul euro-american împarte statutul de cea mai puternică civilizaţie a planetei cu un întreg grup de alte mari puteri, iar, ca atare, răspunderea de gestionare corectă a crizelor de sistem ale acestui colos sporește proporţional.

Când tema crizelor este abordată din perspectiva dinamicii celor trei puteri, se evidenţiază necesitatea de a cerceta legităţile ce guvernează funcţionarea pe termen lung a sistemelor de valori culturale și care declanșează la intervale mari de timp reînnoirea lor. Violenţa ce însoţește de obicei tranziţia de la un ciclu la altul se explică prin incapacitatea societăţilor umane de a interpreta corect și în timp util semnele ce anunţă momentul de *ricorso*.

Consideraţiile lui Attali comportă implicaţii de maximă relevanţă în contextul aflat în discuţie. Din cele spuse, rezultă că rolul rezervat artei pe parcursul unui ciclu de evoluţie a culturii este determinat de triumviratul de puteri menţionate. Ca atare, în prima fază a unui ciclu, arta va servi precumpănitor mobiluri *etice*, rezonante preceptelor religioase (simbolice); în cea de a doua, mobiluri *estetice*, conforme aspiraţiilor de elecţie intelectuale; în cea de a treia, finalităţi de *deconectare*, *hedoniste*, implicit de *deconstrucţie*, favorizate de individualismul promovat în societăţile postmoderne.

https://biblioteca-digitala.ro

Surprinzător, locul lui Brâncuși în modelul lui Attali nu se regăsește în secțiunea rezervată secolului XX. Radiografia imaginarului brâncușian furnizată de demersul culturologic relevă focalizarea în registrul *etic* al discursului plastic al operei. Pentru sculptor, „Frumosul (*esteticul* – *n.n.*) este echitate absolută" (*eticul absolut* – *n.n.*). Arta pe care o recomandă este chemată să ofere repere pentru un umanism la scară universală. Proiectul brâncușian oferă răspuns la marile probleme pe care Renașterea și arta Renașterii nu le-au conștientizat: egalitate între femeie și bărbat, împăcarea dintre creștini și evrei, împăcarea dintre toate națiunile lumii.

***

Pentru acest început de mileniu, una dintre provocările majore, așa cum reiese din cele evocate mai sus, este de a ne recuceri valorile identitare (simbolice). Avem datoria să luăm mai în serios arta, să identificăm geniile native din sfera artelor și să le reevaluăm. Pentru a reveni la tema în discuție, dacă imaginarul subiacent artei abstracte poate fi reconstruit – prin instrumente precum hermeneutica endogenă –, el trebuie reconstituit și pus în valoare ca element constitutiv în sistemul culturii.

Deținem argumente în sprijinul tezei că Brâncuși este cap de serie într-o fază de debut a unui nou ciclu de evoluție a civilizației contemporane. Raportat la schemele trinomiale definite de culturologi, sculptorul se situează la antipozi față de modelul estetic și față de modelul consumerist în arte. Întregul operei se dorește un protest contra cloazonării artei în estetic *per se* (*e.g.* academism) și în realism (prezentificarea discursului artei). Sculptura brâncușiană propune retoricii simbolice noi standarde de complexitate și promovează un model original universalist de etică instaurativă (simbolică).

Pe durata unui întreg secol, descoperirile brâncușiene, așa cum sunt evidențiate de demersul endogen, au primit validări, în primul rând dinspre artele plastice – unde au fost preluate și dezvoltate continuu –, dar, deopotrivă, și dinspre științe și filosofie.

(M.S.C.)

NOTE

[1] *Hermeneutica endogenă*, o metodă de reconstrucție a discursului plastic în sculptura abstractă, evaluează creația artistică în cheie culturologică mai curând decât estetică. Valorile culturale formează un corpus de cunoaștere mai amplu și mai bine structurat decât valorile estetice. Prin colectarea de date de relevanță culturală, informația destinată să alimenteze exegeza sporește în volum de circa zece ori și permite practic transpunerea discursului *vizual* în discurs *verbal*. Pentru analiza acestuia din urmă sunt folosite hermeneutici de text, mai performante decât hermeneuticile de imagine. Scopul urmărit privește poziționarea creației analizate în raport cu sistemele de valori ale culturii, operante în dimensiunile de spațiu și de timp.

[2] Simbolizarea hylesică *(gr.* Hyle*, materie)* propune modalități de expresie plastică ce folosesc materia ca matrice a formei semnificante. *În* viziune hylesică, materia *întregește* subiectul operei de artă. Mediul fizic al lucrării dobândește rolul de vector axiologic *și* orientează spiritul privitorului spre un sistem de valori pancronice, universale.

[3] Simon Morley*, „On the Myth and the Man: Brancusi", în* Art Monthly*, Londra, iulie 1995, p. 17 și urm.*

[4] Ann Temkin, „Brancusi and his American Collectors", în Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi, 1876-1957*, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 52.

[5] Vincent Terrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 47.

[6] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 9.

[7] Margit Rowell, „Une oeuvre moderne et intemporelle", în Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *ibid.*, p. 40 și p. 51.

[8] Friedrich Teja Bach, „Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture", *ibid.*, p. 37.

[9] Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, 2003, p. 95

[10] Jacques Attali, *Une brève histoire de l'avenir*, Fayard, 2006, p. 25 și urm., p. 27.

[11] Culturologi precum Northrop Frye apreciază că un ciclul al culturii se întinde pe circa 1500 de ani.

[12] Horia-Roman Patapievici, *Partea nevăzută decide totul*, Ed. Humanitas, 2015, pp. 130, 135.

https://biblioteca-digitala.ro

Viață, iubire, nemurire

Aș avea niscaiva nedumeriri în materie de Brâncuși. Prima: s-a bătut multă monedă pe tema refuzului României (1951) de a accepta foarte generoasa donaţie oferită de sculptor. S-a păstrat procesul-verbal al şedinţei de tristă amintire condusă de Mihail Sadoveanu (de fapt, două şedinţe, una fiind condusă de Al. Toma), așa că nimeni nu se îndoiește că onorabilii academicieni, din slugărnicie politică și cretinism proletcultist, au refuzat o adevărată comoară constând din 230 de sculpturi, 41 de desene, 1600 de fotografii, plus întreg atelierul din Paris, Impasse Ronsin nr. 10. S-a calculat chiar și câţi kilometri de autostradă ar fi putut construi România prin valorificarea la Sotheby's doar a câtorva piese din acest adevărat tezaur de artă modernă!

Şedinţa din martie 1951 a Secţiunii de Ştiinţă a Limbii, Literatură și Artă din cadrul Academiei RPR este, într-adevăr, jalnică. Acuza de formalism și evazionism la adresa operei brâncușiene este susţinută prin apelarea umilă la „vederile creatorilor de artă sovietici" (culmea, aserţiunea îi aparţine lui Călinescu!), iar sculptorul, „o figură mai puţin cunoscută" (G. Oprescu), „nu poate fi considerat un creator în sculptură (…) conform Teoriei leniniste a reflectării în artă" (Ion Jalea), în vreme ce profesorul Al. Graur se declară total „împotriva acceptării în Muzeul de Artă al RPR a operelor sculptorului Brâncuși". „Uniţi în cuget și-n simţiri", pe poziţii oarecum similare, dar cu ceva nuanţări și cu aprecieri timide la adresa „mai puţin cunoscutului" Brâncuși, s-au situat Iorgu Iordan, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Al. Toma (cum de nu?), Victor Eftimiu, Geo Bogza, Panaitescu Perpessicius.

Foarte importantă este afurisenia stropșită a lui Graur, fiindcă precizează scopul şedinţei, nemenţionat în preambulul procesului-verbal: aprobarea expunerii unor lucrări ale lui Brâncuși la Muzeul de Artă de la București (probabil dintre cele aflate în ţară). Nici vorbă de acceptarea sau refuzarea vreunei donaţii, de fotografii, de inventarul atelierului!

Cercetătoarea Doina Lemny, care a studiat în amănunţime tema presupusei donaţii ratate, susţine că artistul român n-a lăsat nici o notă de atelier, nici o declaraţie de intenţie păstrată în amintirea vreunui contemporan, cu atât mai mult un testament privind oferta pe care ar fi făcut-o statului român și pe care acesta ar fi refuzat-o. Pe de altă parte, se invocă și existenţa unui raport întocmit de Constanţa Crăciun (ministrul Culturii) în care s-ar afirma că „operele lui Brâncuși sunt niște opere pe care le-ar putea face orice ţăran neinstruit", înscris pe care Gh. Gheorghiu-Dej ar fi pus rezoluţia „Operele lui Brâncuși nu ajută cu nimic la edificarea socialismului în România. Refuzăm!" Realitate sau fantezie? Nimeni n-a văzut niciodată vreunul din aceste acte. Conform Codului Civil de atunci (abrogat abia în 2019), ofertele de donare testamentară în favoarea statului român aveau regim special și-i imposibil să nu fi rămas nici o urmă documentară. Dacă este ceva atestat, atunci nu rămâne decât refuzul Academiei de a aproba expunerea unor lucrări ale lui Brâncuși la Muzeul de Artă – el însuși capabil să determine reacţia sculptorului și să motiveze renunţarea la cetăţenia română.Mai departe, Moromete ar întreba „pă ce te bazezi?"…

A doua chestiune, tot pe teme brâncușiene: am primit un e-mail din Ohio, SUA, intitulat atrăgător „Adevărul despre Brâncuşi". Este vorba despre un fost director de şcoală la Târgu Jiu, Matei Stoicoiu, coleg de clasă cu Brâncuşi, care s-a întâlnit cu sculptorul chiar atunci când acesta căuta locurile cele mai potrivite, în parcul oraşului, pentru amplasarea originalelor sale poeme în piatră. Doctorul Traian Stoicoiu, fiul directorului (a murit în 1999, în SUA), ar fi auzit din gura lui Brâncuşi că autorităţile române au schimbat nepermis denumirea lucrărilor, deturnând simbolistica lor reală. „Coloana infinitului" se voia un omagiu adus eroilor din Primul Război Mondial şi titulatura ei exactă era „Coloana sacrificiului infinit". Al doilea monument, căruia îi spunem „Masa tăcerii", se numea, în intenţia lui Brâncuşi, „Masa apostolilor neamului". În fine, „Poarta sărutului" ar fi fost cea mai vinovat reintitulată, fiindcă nu-i altceva decât „Monumentul reîntregirii neamului": fiecare picior este alcătuit din patru stâlpi uniţi sus cu o grindă, astfel sugerându-se regiunile care trebuiau să se alipească patriei-mamă. Sărutul simbolizând unitatea. Aşa să fie?

Ipotezele se cer discutate, în special afirmația că „Poarta sărutului" ar fi un monument închinat ideii reîntregirii. Întrebare: de ce nimeni, inclusiv Eliade (considera „Poarta sărutului" „o întoarcere la lumea dintâi...") care, aflat în afara graniţelor ţării, îşi putea permite în toată voia orice afirmaţie, n-a menționat niciodată o relaționare posibilă între sculptură şi idealul reîntregirii? Abordări prea concrete în cazul operei unui pionier al abstractizării periclitează esenţializarea cu încărcătură filosofică prin nedreaptă recoborâre de la general la particular. Pentru interpretarea semnificaţiilor „Porţii sărutului" au curs râuri de cerneală, s-a apelat la Hegel, la Marx, la Heiddeger şi, poate, ansamblul sculptural se cuvine analizat numai în totalitatea lui – masa tăcerii fiind un simbol al vieţii, poarta sărutului, al iubirii, coloana, al nemuririi. Şi alte interpretări fiind, de ce nu, posibile.

Mircea Radu IACOBAN

Articol salvat de pe www.monitorulsv.ro, ediția din 30 Noiembrie 2020.

Despre Brâncuși...

Nu este în obiceiul meu de a comenta orice articol despre Brâncuși din presa românească, mai ales că în ultima vreme constat o abundenţă de articole și eseuri, care mai de care mai inventive despre artistul român. Articolul profesorului Mircea Radu Iacoban din 30 noiembrie, „Viaţă, iubire, nemurire" (https://www.monitorulsv.ro/Coltul-condeierului/2020-11-30/Viata-iubire-nemurire), m-a scos însă din rezerva pe care mi-am impus-o de ani de zile, pentru că, în sfârșit, un intelectual se situează pe poziţia de a-și pune întrebări referitoare la afirmaţii fără fundament ale jurnaliștilor de toată coloratura sau ale martorilor de mâna a doua care lansează interpretări asupra operei fără a fi citit o lucrare de bază sau fără a fi consultat vreo filă de arhivă.

Zeci de jurnaliști și scriitori și-au permis să evoce ședinţa de la Academia Română din 1951, când s-a analizat activitatea artistului român trăitor la Paris în vederea alegerii lui ca academician și nu – așa cum afirmă mulţi cu fermitate și fără fundament – acceptarea donaţiei pe care Brâncuși ar fi făcut-o statului român. Nici un document de arhivă, după cum amintește Mircea Radu Iacoban citându-mă, nu dovedește acest lucru. Cei care au preluat această grosolană afirmaţie puteau să consulte documentele de arhivă sau să citească lucrări editate în România, ca aceea exemplară ca document a lui Pavel Ţugui, *Dosarul Brâncuși* (2001, editura Dacia, Cluj). Dar este mai simplu să preiei o poveste care este pe gustul unui curent de opinie și să o transformi în reprezentare a faptelor. Este mai simplu, dar și mai periculos pentru că în felul acesta se denaturează chiar imaginea lui Brâncuși, a relaţiei sale cu ţara natală.

Cât despre interpretarea capodoperelor de la Târgu Jiu, cei care distribuie astfel de mărturii nu știu că Brâncuși era un taciturn și nu împrăștia vorbe și gânduri oriunde. Consider că este o lipsă de respect faţă de creaţia artistului de a transmite astfel de idei, care nu au nimic de-a face cu fapte concrete, cu zisele lui Brâncuși. Pentru realitatea creării și denumirii acestor opere, era suficient să se consulte cartea inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan cu care Brâncuși a colaborat pentru ridicarea *Coloanei fără sfârșit*, *Amintiri despre Brâncuși*, publicată încă din anii 1970 și republicată de mai multe ori la edituri din Craiova și București.

Îi mulţumesc profesorului Mircea Radu Iacoban pentru acest articol care aduce puţină ponderare în exaltarea tuturor celor care se instaurează deţinători de secrete și adevăruri despre Brâncuși.

Cercetătoarea Doina LEMNY, Paris
Monitorul Suceava, 2 decembrie 2020
Replica la articolul MR Iacoban
Să vezi și să nu crezi!

https://biblioteca-digitala.ro

Brâncuși: demiurgul și atelierul său

Am comentat nu demult, în cadrul acestei rubrici, cartea lui Pavel Șușară despre Brâncuși. Mă refeream acolo la modul „pășunist“ în care îl confiscăm pe marele sculptor, transformîndu-l în simbol naţional, fără a face efortul de a-l cunoaște mai bine. La nivelul vulgatei publice, Brâncuși apare ca un ţăran din Gorj exilat în Montparnasse, care a turnat în piatră sau în bronz motive folclorice, vag stilizate, dezvăluind întregii lumi esenţa românismului. Or, dacă lăsăm la o parte naraţiunile automăgulitoare și deschidem cărţile, dăm peste un personaj fabulos.

Doina Lemny este cea mai bună cunoscătoare a vieţii și a operei lui Constantin Brâncuși. În afara unei teze de doctorat elaborate la Sorbona (publicată în franceză, dar și în română, în traducerea Luminiţei Potorac, la Editura Junimea din Iași în 2005), ea a curatoriat numeroase expoziţii ale marelui artist (de la *Daţiunea Brâncuși*, din 2003, la aceea, amplă, din cadrul Europoalia, din 2019), a editat documentele rămase în atelierul sculptorului (o ediţie în limba română, care lămurește multe dintre relaţiile cu unii conaţionali, a apărut în anul 2004 la Editura Humanitas: *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondenţă românească*) și a semnat numeroase studii și eseuri biografice dedicate autorului *Păsării în văzduh*.

Nu mai departe de anul trecut, la Editura Vremea, au apărut două astfel de contribuţii: corespondenţa cu dansatoarea Marthe Lebherz, una dintre marile iubiri ale sculptorului, și corespondenţa cu Marcel Duchamp. Am în faţă, abia ieșit de sub teascuri la aceeași harnică editură, un volum intitulat *L-au întîlnit pe Brâncuși. Interviuri și mărturii prezentate de Doina Lemny*, în versiune română-franceză, în care sînt montate confesiuni pe care cercetătoarea le-a stîrnit unora dintre prietenii sau cunoscuţii sculptorului, de la medicul său curant și executorul testamentar, Pascu Atanasiu, la artiști sau muzeografi care erau familiari în celebrul atelier din Impasse Ronsin, care au lucrat cu el sau care îl vizitau – toţi fiind oameni care l-au cunoscut bine, care au fost influenţaţi de opera sa. Acest material este foarte important pentru că ni-l arată pe Brâncuși în viaţa de zi cu zi, iar filozofia lui spunea că nu trebuie să existe o diferenţă între viaţă și artă. Tocmai de aceea își transformase atelierul într-un microunivers în care nici o operă nu era de clintit.

Integritate

Cunoșteam fragmente din aceste documente din studiul din 2005 al Doinei Lemny sau din volumul din 2004. Acum, puse cap la cap, ele alcătuiesc portretul unei personalităţi copleșitoare, cu multe contradicţii, al unui artist perfect conștient de uriașa lui valoare. Aici nu încap dubii: chiar dacă detesta gloria sau succesul (motiv pentru care nu-l suporta, de pildă, pe Picasso), Brâncuși știa milimetric unde se situează, ce a reușit să realizeze, în ce măsură a schimbat faţa sculpturii.

Cei mai mulţi dintre cei care l-au cunoscut revin asupra unui aspect: artistul își construise cu migală o imagine, își asumase un rol, acela de înţelept, de magician, care se potrivea spiritului operei sale. Hanna Ben-Dov, o pictoriţă de origine israeliană, care a locuit, împreună cu soţul ei, artistul Reginald Pollack, perete în perete cu atelierul lui Brâncuși, care o alinta „Anica“, lasă, pe lîngă unele detalii simpatice, o astfel de mărturie: „Și-a pregătit sfîrșitul cu înţelepciune. Era un mare înţelept în înţelesul vechi al cuvîntului“.

Pentru Brâncuși, sculptura devenise o metodă de cunoaștere a totului, ea presupunea nesfîrșite meditaţii și distilări ale materiei, pînă la captarea esenţialului prin forma stilizată maniacal. Arta nu trebuie să imite natura, nu trebuie să redea fidel realitatea, credea el, ci să o sublimeze, să o reducă la esenţă. De aceea aruncă, de exemplu, un fragment dintr-o statuie antică, o mînă pe care încearcă să i-o dăruiască Max Ernst, și apoi purifică locul, cădelniţînd și împrăștiind fum de tămîie. E aici o gesticulaţie complicată, care nu ţine de impuls sau de temperament, ci este rezultatul unei concepţii, dar și al plăcerii de a se juca ori de a-și interpreta propriul rol, acela de artist care a depășit tradiţia.

Mai întîi, pentru Brâncuși suprarealismul era ostentaţie goală, ca multe alte forme ale avangardelor. Deși apropiat cu destui artiști avangardiști (Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Erik Satie), el nu a aderat niciodată la nihilismul sau fronda principială ale acestora. De aceea, cu toată celebritatea lui, Max Ernst e considerat un „maimuţoi“ care „vine să mă deranjeze la mine „acasă“. Dar pentru Brâncuși „acasă“ înseamnă atelierul, adică lumea lui, sinteza operei. Iar prezenţa unui artefact mimetic echivalează cu o profanare a templului. De aceea e nevoie de un ritual de purificare. Hanna Ben-Dov nu interpretează gestul, dar nu ezită să remarce: „Nu am cunoscut niciodată un om de o astfel de integritate, care trăia într-o unitate absolută! O fiinţă excepţională. Artistul și omul erau una și aceeași persoană“. Brâncuși se identifica, deci, cu rolul de mag, de înţelept care, prin arta lui, a dezlegat enigma universului, i-a spart codul, i-a dezvăluit esenţa. Ovoidele lui, formele fluide, translarea materiei în energie, imponderabilitatea sculpturii sale asta reprezintă: nu simple obiecte estetice, oricît de performante din punct de vedere artistic, ci o viziune asupra lumii. De aceea Brâncuși e, prin arta lui, un înţelept.

O altă reacţie a sa, deși anecdotică, completează același statut, de artist care nu descrie, ci creează sau dezvăluie lumea. Arta e și meșteșug, pentru că Brâncuși, spun cei care l-au văzut lucrînd, era unul dintre cei mai pricepuţi artizani („cel mai mare sculptor tehnic“, confirmă Sidney Geist), dar nu numai atît. Arta mare presupune viziune, o concepţie asupra lumii pe care o concurează. Marele sculptor asistă la lupta lui Reginald Pollack cu o bucată îndărătnică de lemn, căreia vrea să-i dea o formă. Și îl mustră fără indulgenţă, cu o brutalitate care își are pedagogia ei: „Pollack, mai bine du-te și caţără-te în copaci ca o maimuţă. Arta nu-i de tine! Arta nu înseamnă să lovești în halul ăsta! Arta este contemplare!“.

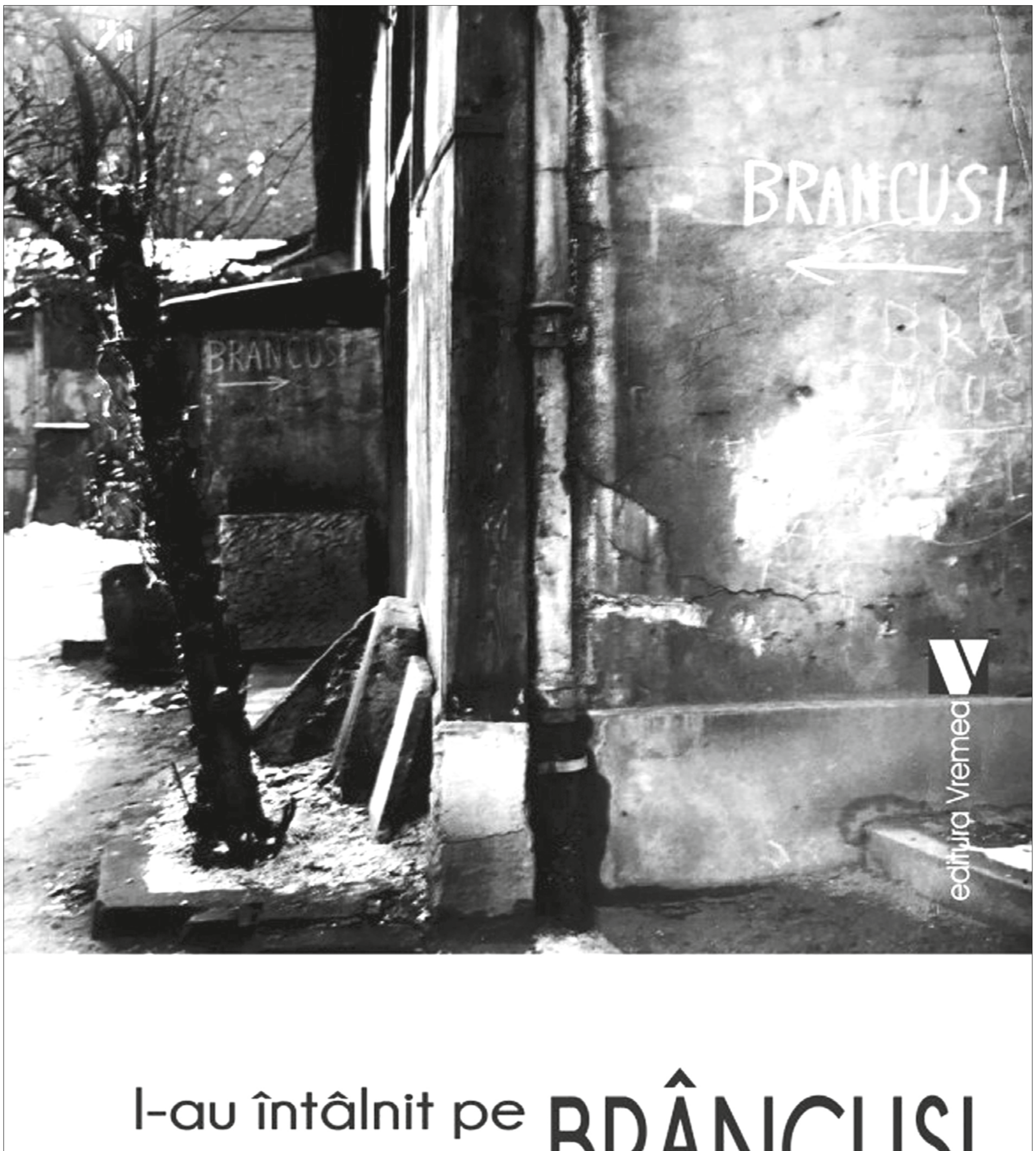
Altfel spus, *sculptura presupune o relaţie de tip organic cu materia*. Sculptura creează viaţă din amorf, din anorganic. De aceea, actul creaţiei trebuie să fie tandru, delicat, ca o contopire cu piatra sau lemnul sau metalul, nu o luptă corp la corp. Brâncuși, spun cei care i-au vizitat atelierul, avea o legătură intimă cu operele sale, pe care le dezvelea delicat, cu mișcări atent studiate, în anumite momente ale zilei, pentru ca lumina să le mîngîie potrivit; își șlefuia îndelung sculpturile, pînă căpătau viaţă, pînă radiau lumină proprie.

„Vai, totul va dispărea!“

O mărturie semnificativă mi se pare cea a sculptorului american Sidney Geist, care a făcut foarte multe, prin studiile sale, pentru cunoașterea lui Brâncuși. La prima sa vizită în atelier (sculptorul primea simplu, fără protocol, era suficient un telefon sau o recomandare, dar era obligatoriu interesul autentic și respectul, poate chiar smerenia în faţă artei sale – de exemplu, îl dă afară scurt pe un tînăr artist care se prezintă cu mîinile în buzunare), Geist este impresionat de ceea ce are ocazia să vadă. Iar la final e izbit de o replică a sculptorului, aparent fără legătură cu discuţia: „Vai, totul va dispărea!“ „Cum?“, se nedumeresc musafirii. „Tot ce e pe pămînt va dispărea“, continuă Brâncuși. „Știţi dumneavoastră, sîntem între două epoci de glaciaţiune… Va urma un alt cataclism.“ Nu e doar o ciudăţenie și nici o biată presimţire și nu cred că e nici grijă faţă de soarta lumii. E, în primul rînd, spaima unui uriaș creator că opera sa va dispărea. Brâncuși era convins (și avea dreptate) că a modelat eternitatea în piatră sau în bronz, de aceea posibilitatea ca arta lui să nu fie definitivă i se părea de neconceput.

Bogdan CREȚU

➢18



Brâncuși: demiurgu...

Urmare din pag. 17

„Ăsta-i Michelangelo, biftec!“

Alte mărturii conturează un profil cît se poate de viu, de contradictoriu, uneori. Brâncuși trăiește în lumea proprie, mai precis spus, în lumea propriei arte. Mulţi dintre cunoscuţi afirmă că nu îl interesa arta altora (Étienne Hajdou o face explicit). Nu dădea sfaturi, nu ţinea să își facă ucenici sau ciraci. Nu se visa creator de școală. Dimpotrivă, pe cei tineri îi punea la încercare bruscîndu-i cu soluţii categorice. Lui Stanislas Lélio, sculptor francez cu o mamă poloneză („A, bine!“, exclamă Brâncuși, cînd află amănuntul), i-o retează subit cînd acesta se plînge că e nevoit să muncească zi-lumină pentru a supravieţui și că nu are timp să sculpteze, abia dacă apucă să schiţeze niște crochiuri și caută să-și îmblînzească disperarea venind în ilustrul atelier: „N-am nimic să vă spun. Nimeni nu are nimic să vă spună. Ori sînteţi sculptor, ori nu sînteţi“. Cum se explică această intransigenţă a lui Brâncuși, pe care tînărul o resimte ca agresivă? E ori, ori, spune artistul: nu merge cu jumătăţi de măsură. Ori dai totul, ori nu te mai plînge. Cale de mijloc nu există, arta nu acceptă compromisuri.

Alţi vizitatori remarcă radicalitatea opiniilor lui Brâncuși în ceea ce privește arta. Acceptă foarte puţin din tradiţie, nu are idoli. De fapt, și-a construit prin opera lui propriii idoli. Brâncuși citește autori antici (Platon, în primul rînd) sau esoterici, spirituali (pentru Milarepa are un cult), deși biblioteca rămasă în atelier e foarte restrînsă (în jur de 160 de volume, spune Doina Lemny). Îl enervează, de pildă, realismul, chiar și cel al lui Michelangelo. Jacob Epstein, un sculptor englez de origine americană, care a fost un martor esenţial în celebrul proces dintre artist și Vama americană, care nu accepta că *Pasărea în văzduh* e o operă de artă, și-l amintește tunînd și fulgerînd împotriva marelui renascentist: „Se apuca de mînă, unde e carnea mai moale, și ciupea; «Ăsta-i Michelangelo», spunea, «biftec!»“. E superbie, e frondă, e radicalism, este extravaganţă în afirmaţia lui Brâncuși? E ceva din toate acestea? Da, dar e și mai mult: este conștiinţa faptului că a schimbat sculptura și că a adus o viziune inedită asupra lumii prin opera sa. De aceea, modestia sa, simplitatea nu erau decît ipostaze jucate. Brâncuși nu a fost modest. Nici un mare artist nu are cum să fie modest.

Dacă dispreţuia tradiţia canonică, nu se lăsa cucerit nici de nou, nu era un adept al modernităţii agresive și cu atît mai puţin al avangardei. Sculptorul insistă că el nu e un artist abstract. Se pare că asta îl enerva cel mai mult: viziunile lui nu ies din figurativ, chiar dacă rafinează forma pînă la sugestia rafinată a esenţei. Altfel, nu credea în reţetele moderne de creaţie. „Je fais pipi sur l'intelligence“, și-l amintește Oscar Chelimsky, un pictor american, ricanînd.

Ultimul Brâncuşi

Cei mai mulţi dintre artiștii intervievaţi de Doina Lemny și-l amintesc pe Brâncuși din ultimii ani de viaţă. Bătrîn, retras în universul atelierului, abia dacă mai șlefuia. Devenise un fel de curator al propriei opere, de care nu voia să se despartă. Suferea din cauza faptului că nu mai putea lucra. „Nu mai sînt decît paznicul propriului meu muzeu“, îi spune lui Reginald Pollack.

Credea că sînt foarte importante sintaxa operei sale şi modul în care sculpturile intră în dialog una cu alta; de aceea, nu voia să se despartă de creaţiile lui și, tocmai din acest motiv, a ţinut să le lase prin testament Muzeului de Artă Modernă din Paris, condiţionînd totul de păstrarea ca atare a atelierului. Inutil să o mai scriu, cine nu vrea oricum nu se va lăsa convins: Brâncuși nu a avut nici cea mai mică intenţie să-și doneze operele Statului român. El își cunoștea valoarea și voia ca opera lui să fie expusă în Paris, nu la marginea civilizaţiei occidentale. Acesta e adevărul, degeaba căutăm să-l însiropăm. E adevărat că, la senectute, se arăta tot mai nostalgic, se înconjura de români, depăna amintiri din copilărie. Dar, ca artist, Brâncuși nu vine din tradiţia artei autohtone. Preia ceva din atitudinea bizantină, dar e departe de a stiliza forme sau motive folclorice. Cine susţine așa ceva îl împuţinează teribil.

Mărturiile pe care le provoacă și le pune laolaltă Doina Lemny sînt foarte importante; ele nu aduc doar contribuţii biografice, deși acestea sînt numeroase. Dar permit pătrunderea în atelierul, deci în lumea spirituală a operei lui Brâncuși. În plus, cartea alcătuiește din piese de puzzle un personaj fabulos. Un om care a trăit în lumea propriei opere.

(B.C.)

Apărut în revista „Observatorul Cultural“, nr. 103, în data de 16.09.2020 şi publicat în revista „Brâncuşi“ cu acordul autorului!

https://biblioteca-digitala.ro

Arhetipuri brâncușiene - Cumințenia pământului

Apărută în 1907, lucrarea lui Constantin Brâncuşi – *Cuminţenia pământului*, suscită încă numeroase curiozităţi şi mirări, semn al faptului că lucrările marelui sculptor nu şi-au epuizat încă resursele interpretative, ele continuând să rămână într-un orizont al misterului sub semnul căruia s-au aşezat dintru început.

Cum bine se ştie, *Cuminţenia pământului* a făcut de curând obiectul unui controversat act de vânzare-cumpărare, actor principal în acest rol fiind statul român, care, obligat să-şi exercite dreptul de preempţiune, ar fi trebuit să achiziţioneze opera de la propietarii de drept în schimbul unei importante sume de bani, peste jumătate din această sumă făcând obiectul unei acţiuni de subscripţie publică. Nu e rostul şi nici scopul acestui material de a pune în discuţie un act, fie el şi controversat, aşa cum pare să fi fost acesta. De la apariţia „subiectului", însă, s-a scris enorm pe această temă, punctele de vedere alternând într-o mare varietate de opinii şi păreri, mai mult sau mai puţin argumentate.

Fără îndoială, această operă a lui Constantin Brâncuşi ar trebui să rămână în ţară.

În sensul ăsta, voi încerca o scurtă trecere prin hăţişul provocărilor la care suntem supuşi atunci când ne apropiem de această lucrare a lui Brâncuşi.

Mai întâi, raportându-se strict la „devenirea" acestei lucrări în timp, lucrare pe care Petru Comarnescu o va include în triada operelor de cotitură, sau de trecere, din creaţia brâncușiană, alături de *Rugăciune* și *Sărut*, V.G. Paleolog, un bun prieten al lui Brâncuşi şi primul său biograf, spunea că opera ar fi fost desăvârşită la Bucureşti în 1909 dintr-o „frântură de cap de ţanc dintr-un granit carpatic" [1]. Lucrurile nu stau însă chiar aşa! Se ştie că lucrarea a fost realizată în anul 1907, iar sculptorul i-a mărturisit cumpărătorului că a folosit un bloc de piatră luat din catacombele Parisului. De altfel, acest fapt va fi dovedit de dr. Dan Patrulius, şef de secţie la Institutul de Geologie al Academiei Române care, în urma expertizei realizate asupra lucrării, a constatat că este vorba de un calcar crinoidal din familia Savonnières adus din vechile cariere ale bazinului parizian.

Despre *Avatarurile Cuminţeniei pământului* va scrie însă, cu multă aplecare, Sorana Georgescu-Gorjan. Baza documentară a Soranei Georgescu-Gorjan este una solidă şi credibilă. De aici aflăm că: „Lucrarea a fost expusă la Bucureşti în aprilie-mai 1910, cu ocazia celei de-a IX-a expoziţii de pictură și sculptură a Societăţii *Tinerimea artistică*, organizată în sala Octogon, din localul propriu al societăţii". Ca un amănunt, la inaugurarea din 11 aprilie au participat, printre atâţia alţii, Regina Elisabeta și Principesa Maria. „Acceptarea lucrării în expoziţie", afirmă Sorana Georgescu-Gojan „a împărţit juriul în două", „s-au împotrivit Nicolae Vermont, Kimon Loghi și Artur Verona, dar au susţinut-o cu tărie Ștefan Popescu și soţii Frederic și Cecilia Storck. Expusă alături de picturile Ceciliei Cuţescu-Storck, sculptura brâncușiană a dat naştere la aprigi controverse. Alexandru Tzigara-Samurcaș, Léo Bachelin și Olimp Grigore Ioan, reprezentanţi ai cercurilor oficiale conservatoare, au denigrat-o, în timp ce avangarda intelectuală (N. D. Cocea, Theodor Cornel, Camil Ressu, Urmuz) a apreciat-o cu căldură".

După închiderea expoziţiei, sculptura va fi găzduită în casa familiei Storck, de unde a fost achiziţionată în anul 1911 de inginerul Gheorghe Romașcu, la sfatul pictorului Gheorghe Petrașcu. Se cunoaşte, totodată, regretul enorm al Ceciliei Cuţescu-Storck de a nu fi putut cumpăra sculptura, lipsindu-i banii necesari. În schimbul de scrisori făcut cu Brâncuşi, aceasta îi spune sculptorului despre suferinţa pricinuită de vânzarea lucrării şi că puţini sunt aceia care o vor înţelege.

Despre aceste înţelesuri e vorba în continuare. „Cine a văzut-o o dată, nu o mai uită", spunea Alexandru Vlahuţă, şi tot el socotea că opera are „atitudinea unei fiinţe pătrunse de frigul eternităţii", „ochi care nu privesc în afară ci înăuntru, în misteriosul infinit din lăuntru. Ai zice că este vreo divinitate ciudată găsită sub dărâmăturile vreunui templu antic". Tudor Arghezi, la rândul său, spunea că „nu-i întrecută decât în proporţii şi durată de portretul fratelui mai bătrân, Sfinxul", iar în 1968, doctorul Alexandru Olaru a încercat să demonstreze că este portretul unei idioate mongoloide. Petru Comarnescu o vedea ca o rudă a Caloianului și intuia o Pre-Cuminţenie în *Gânditorul* de la Hamangia. Carola Giedion-Welcker a asemănat-o cu idolii cicladici. Sidney Geist a comparat-o cu *Eva bretonă* a lui Gauguin și i-a identificat chiar un model. Ionel Jianu a semnalat valenţele cuvântului *Cuminţenie* în română. „Au scris despre ea Mircea Deac, Dan Grigorescu, Dumitru Daba. Au oferit interesante ipoteze despre lucrare Nina Stănculescu, Matei Stîrcea-Crăciun, Radu Varia și Cristian Robert Velescu. Filosoful Constantin Noica a elaborat un erudit *Eseu despre Cuminţenia Pămîntului*, iar Ion Pogorilovschi i-a închinat somptuosul volum *Brâncuși – Sophrosyne sau Cuminţenia pământului"* (Sorana-Georgescu-Gorjan).

Evident, din imensa bibliografie brâncuşiană referitoare la *Cuminţenia pământului* ne vom opri asupra câtorva aspecte menite a servi drept temei pentru această lucrare.

În eseul despre *Cuminţenia pământului,* publicat în nr. 12 din 1975 al revistei „Steaua" din Cluj, Constantin Noica sesiza aspectul enigmatic al lucrării lui Brâncuşi: „Ceva enigmatic stăruie în ea"[2], zice C. Noica.

Pornind de la ideea doctorului Alexandru Olaru, şi anume că aceasta ar fi asemenea unei „idioate mongoloide", filosoful găseşte o cale către unele înţelesuri mai adânci. În primul rând, el va sesiza în statuie o „subtilă disimetrie". „Femeia reprezentată în statuie este idioată doar pe jumătate, respectiv în jumătatea stângă. În partea dreaptă, ea reprezintă câteva sigure indicii de redresare din idioţie, chiar de rafinare"[3].

Dar, în cele din urmă, Noica se întreabă, şi tu odată cu el: în ce constă această disimetrie? Meditând asupra acestui aspect, filosoful face, în primul rând, unele observaţii determinante. Mai întâi observă că în partea stângă capul femeii are o ureche, iar în partea dreaptă nu are. „Aşa i-a plăcut lui Brâncuşi să sculpteze femeia, fără urechea dreaptă". Totodată, în partea stângă se vede bine cum părul, „această superioară expresie a animalităţii", este viguros implantat. În partea dreaptă, în schimb, „obrazul se prelungeşte în sus, peste locul gol al urechii, şi trecerea lui în păr se face pe nesimţite, fără nici o linie de demarcaţie, ca şi cum părul s-ar fi afinat şi el". „În sfîrşit", conchide Noica, „ca un al treilea indiciu de disimetrie – aparent în orice reproducere frontală a statuii –, sînul drept nu mai e lăsat să cadă, cu animalitatea lui laxă, ci este reţinut cu mîna stîngă, de parcă aci, în partea dreaptă, maternitatea femeiei ar sta să se curme"[4].

Totodată, Noica sesizează şi unele elemente „care nu se pot vedea limpede în reproducere", dar care, „sînt precise şi ele". Uşoara înclinare spre dreapta a capului, nara dreaptă care e mai bine marcată în jos, nara stângă fiind puţin mai ridicată, pupila ochiului drept imperceptibil mai mică decât a celui stâng. „Iar o culme a disimetriei", zice Noica, „o aduce, în ultima instanţă, nu ceva natural, ci o notă accidentală: în colţul ochiului stîng, pe frunte, apare un intrînd ca de lovitură, cu o uşoară tumefiere pe margine, de parcă efectiv am avea în faţă o fiinţă a naturii, cu păţaniile ei"[5].

În aceeaşi ordine parcă, Matei Stîrcea-Crăciun sesizează şi el aspecte ale chipului deformat al sculpturii. „Odată mutilată, sculptura evadează inexorabil din domeniul prezentului", „pentru a coborî indefinit, înspre un timp arhaic". Cu alte cuvinte, „pentru a o ancora în *illo tempore*"[6].

Revenind la Noica, acesta va găsi în statuia lui Brâncuşi, ca urmare a unui profund act de gândire, „o stranie devenire", „o devenire pe care artistul a înscris-o acolo subtil, fără să aducă nici o deformaţie şi nici un dezechilibru în identitatea ei umană"[7]. „În definitiv", zice Noica, „orice fel de a vedea Multiplul în Unu este o binefacere a spiritului"[8], sculptura lui Brâncuşi apărând ca expresie a înţelepciunii. „În fapt, ea este cuminte şi chiar înţeleaptă, pentru că nu are nimic diabolic în ea". Mai mult, poate că tocmai acest fapt o face să fie „atît de universală în liniştea ei", „o înţelepciune la nivelul pămîntului", „situată pe linia precisă dintre frumos şi urît, bun şi rău, normal şi monstruos, ca un prunc ce n-are încă un chip şi un nume".

Despre numele acesta ce-l poartă lucrarea, filosoful crede că Brâncuşi „nu l-a luat direct din folclorul românesc, aşa cum îl va lua pe cel de *Măiastra* pentru pasărea sa". „În mitologia populară a ţării sale", zice Noica, „există: frumoasa pămîntului, greul pămîntului, uşurelul lui, fiul cîmpului, urîţenia pămîntului, urechea pămîntului, dar nu şi cuminţenia pămîntului".

Înţelesul cuvântului prin care Brâncuşi denumeşte lucrarea *Cuminţenia pământului,* Noica îl va lega de spiritualitatea antică grecească, şi anume cu ideea de *sophrosyne* care iniţial însemna: cumpătare, echilibru, dreaptă măsură, cale de mijloc. „În acest sens, cuvîntul românesc corespunde mai mult lui *sophrosyne* (temperanţă, prudenţă) din limba greacă, decît *sophia* (înţelepciune, iscusinţă). Ca adjectiv are exact forma latină *cum mente*, cu minte. Atîta tot spune cuminţenia: a fi cu minte, cu stăpînire de sine, cu bună aşezare. Dar, ca şi sculptura însăşi, cuvîntul folosit drept titlu nu exclude gîndul înţelepciunii, ba chiar deschide către el pînă şi etimologic, cu acea rădăcină *men-*, de la *mens*, ce reapare în *Minerva*, în *memini* („îmi amintesc") sau în *moneo* = pun pe altul să-şi amintească, sfătuiesc, avertizez"[9].

Şi e foarte posibil ca Noica să fi văzut în lucrarea lui Brâncuşi ceea ce sculptorul însuşi reflectase: „*Cuminţenia pământului"*, se destăinuie Brâncuşi lui V.G. Paleolog, „a fost încercarea mea de a da de fundul oceanului cu degetul arătător (încercarea de a atinge vechimea, arhaicul), căci mi-a fost prea mare spaima când i-am ridicat vălul... Femeia nu trebuie niciodată dezvăluită... Isis trebuia să rămână acoperită sub cel puţin unul dintre cele şapte văluri ale frumuseţii sale, sub cel al misterului – care îi oferă şi preţuirea şi nemurirea. *Cuminţenia Pământului* a fost pentru mine ceea ce este cu mult mai adânc femeia, dincolo de psihologia Dumneavoastră"[10].

Cu toate aceste reflexii asupra *Cuminţeniei pământului,* şi cu alte câteva gânduri despre însemnătate ei în aria sculpturii universale, nu ştim încă dacă am atins fondul problemei. Poate că ar trebui să clarificăm în ce măsură ea întrupează o viziune asupra vieţii sau să dea chip plastic unui mesaj filosofic.

„Cuminţenia pământului este cea dintâi lucrare pronunţat filosofică a lui Brâncuşi", ne spune Ion Pogorilovschi. „În istoria multimilenară a culturii, Brâncuşi a apărut ca să propună cea mai radicală *instauratio magna* a trebuinţelor speciei umane de a se exprima sculptural" [11]. Ori sculptura lui Brâncuşi tocmai asta face, recuperează acel sentiment cosmic, considerat de marele sculptor ca „ultimul prag al bucuriei de a fi". Ea valorizează, într-un fel anume, condiţia omului pe pământ. În acest sens, trebuie văzut în *Cuminţenia pământului* modelul „fiinţei echilibrate", în măsură să-şi stăpânească tensiunile devenirii de sine".

Şi Brâncuşi ne mai spune ceva prin punerea pe lume a acestei lucrări, ne spune că adevărata icoană a înţelepciunii trebuie să rămână femeia. „E harul ei să cumpănească între pulsiunile devenirii umanului, ferind-o de lunecările în extreme. Enigmatica *Gehemuită* a lui Brâncuşi cuprinde cu braţele ei cheia de aur a înţelepciunii: aceea de a nu ne îndepărta niciodată prea mult de bunul pământ"[12].

Cu acest gând al lui Ion Pogorilovschi, din finalul lucrării sale despre *Cuminţenia pământului*, încercăm să încheiem această scurtă trecere prin tăinuitele încăperi ale creaţiei brâncuşiene, de acolo de unde Brâncuşi ne îndeamnă să-i privim opera până ce ea însăşi va începe să ne privească: „Uită-te până ce vei vedea".

Poate că în acest reflex al privirii stau înţelesuri despre care încă nu am auzit, pe care nu le-am căutat niciodată. Cine ştie, cu cât vom lua aminte mai mult la această lucrare a lui Brâncuşi, cu atât vom înţelege că în fiecare dintre noi stă o *cuminţenia pământului!*

Doru STRÎMBULESCU

1 V.G. Paleolog, *Tinereţea lui Brâncuşi,* Ed. Tineretului, Bucureşti, 1967, p. 188

2 Constantin Noica, *Eseu despre Cuminţenia pământului*, Revista Steaua, nr. 12/1975, Cluj-Napoca

3 Ibidem

4 Ibidem

5 Ibidem

6 Matei Stîrcea Crăciun, *Brâncuşi. Limbajele materiei*, Ed. Anima, Bucureşti, 2009, p. 24

7 Constantin Noica, *Eseu despre Cuminţenia pământului*, Revista Steaua, nr. 12/1975, Cluj-Napoca

8 Ibidem

9 Ibidem

10 V.G. Paleolog, *Tinereţea lui Brâncuşi,* Ed. Tineretului, Bucureşti, 1967, p. 196

11 Ion Pogorilovschi, *Brâncuşi – Sophrosyne sau Cuminţenia pământului,* Ed. Universalia Publishers, New York, p.14

12 Ion Pogorilovschi, *Brâncuşi – Sophrosyne sau Cuminţenia pământului,* Ed. Universalia Publishers, New York, p. 170

https://biblioteca-digitala.ro

Pasărea sfântă - întâlnire între poetul-filosof Lucian Blaga și sculptorul-filosof Constantin Brâncuși

Corespondența modernism / tradiționalism la Blaga şi Brâncuşi

Lucian Blaga, estetician și poet, se află printre cei care au recunoscut de timpuriu în Constantin Brâncuși pe reformatorul sculpturii[1]. Lucian Blaga venise de timpuriu în contact cu arta lui Brâncuși, dacă se ţine cont că *Luceafărul* sibian începuse de prin 1907 să publice în mod constant informaţii şi, în premieră, reproduceri după unele opere brâncușiene. *Luceafărul* va adăposti şi articole elogioase privind expoziţiile *Tinerimii artistice* din Bucureşti (în 1908, când Brâncuşi participase cu bronzurile *Supliciu* şi *Cap de copil*, şi în 1910, când acesta a expus *Cuminţenia* pământului, care a stârnit vii controverse) şi ale *Salonului de toamnă* de la Paris, asupra căruia trimite articole Otilia Cozmuță, cunoscătoare a artei brâncușiene (vezi **Cârlugea, a,** pp.19-20).

Lucian Blaga a studiat la Viena, între anii 1914 și 1919, iar mai târziu a fost atașat de presă şi diplomat în mai multe capitale europene. Acolo s-a familiarizat cu arta modernă şi expresionismul, fiind, de asemenea, la curent cu aprecierile din presă privitoare la modernitatea incontestabilă a artei brâncuşiene. Se pare că, încă din studenţie, poetul a fost iniţiat în opera marelui sculptor de către scriitorii Octavian Goga şi Octavian Tăslăuanu, iar după 1918, la Bucureşti, de Adrian Maniu şi Ion Vinea (vezi **Zărnescu**). Tot în această perioadă, el a tins, ca şi Brâncuşi, spre o artă modernă, eliberată de pitoresc şi decorativ, căutând esenţialul, transfigurativul și ideaticul.

Un alt element care-l apropie puternic de sursa artei brâncuşiene îl constituie faptul că poezia pentru care militează (după cum mărturisea), deşi „ultramodernă", este „mai tradiţionalistă decât obişnuitul tradiţionalism, fiindcă reînnoieşte o legătură cu fondul nostru sufletesc primar, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism". Iar exemplul pe care poetul îl dă este chiar arta lui Brâncuşi: „Acest artist reia o tradiţie cu mult mai veche decât aşa-zisa sculptură tradiţionalistă, înnodând firul cu fondul nostru primitiv bizantin". „Pentru această artă sunt şi eu", concluziona filosoful, adică pentru „un fel de tradiţionalism metafizic", care face „legătura cu elemente mai primare ale fondului nostru sufletesc" (**Valerian**). Se poate constata, de aici, şi crezul mai vechi al poetului într-o „îndreptăţită interferenţă a artelor" (**Blaga, a,** p.1), care pleacă de la observarea unor corespondenţe şi analogii între poezie şi pictură, între sculptură şi pictură, pe temeiuri de viziune, sensibilitate şi spirit.

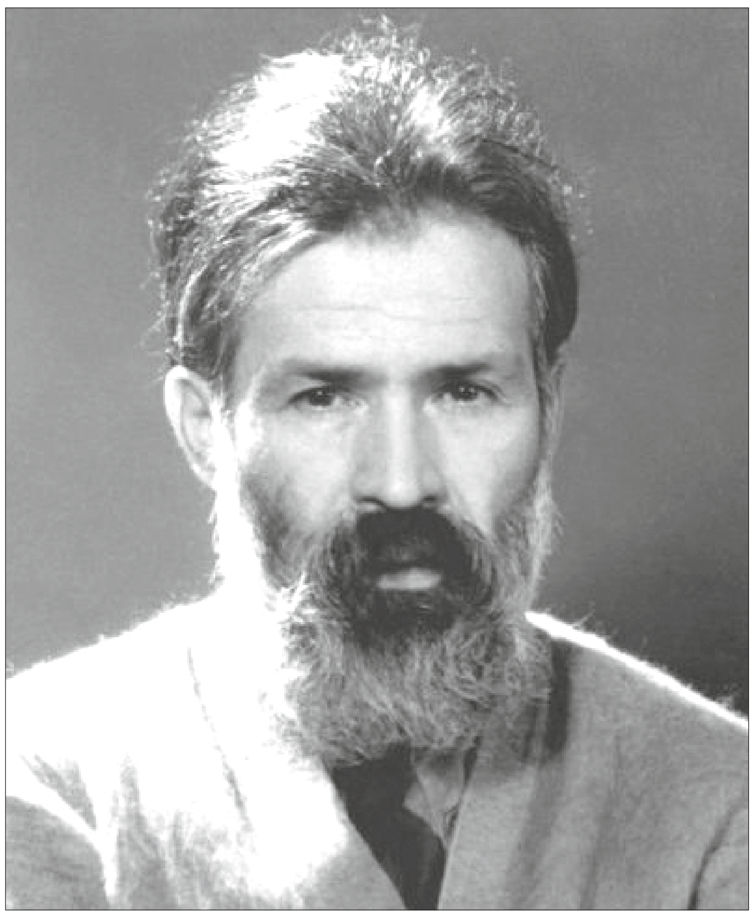
Şi în alte ocazii, Blaga a conectat opera lui Brâncuşi la fondul primar al neamului românesc. De exemplu, el a afirmat într-o discuţie – după cum ne asigură Ovidiu Cotruş – că sculptorul e mare „prin participarea artei sale la fondul ancestral, mitic, al neamului său. Schimbul de taine cu strămoşii este singura garanţie de vigoare şi autenticitate" (apud **Cârlugea, a,** p.28). De asemenea, într-o discuţie consemnată de diplomatul Vintilă Russu Şirianu, Blaga l-a elogiat astfel: „El este un geniu al forţei folclorului! Rudă mai mare în scânteieri şi răsărituri cu George Enescu şi Bela Bartok. Aceştia au exprimat colosala putere a folclorului – în muzică şi în poezie. El, Brâncuşi – în marmură şi bronz [...] Constantin Brâncuşi este cea mai înaltă ridicare a spaţiului mioritic" (apud **Zărnescu**).

Într-un număr al revistei *Patria* din anul 1923, Blaga îşi informa cititorii că marele sculptor român Constantin Brâncuşi, care trăieşte la Paris, are „o prea elogioasă caracterizare a personalităţii sale în cadrul artei franceze. La noi, fireşte, opera acestui sculptor ar stârni încă mirarea şi indignarea tuturor. Ori Brâncuşi a fost unul din marii revoluţionari în sculptură, care încă prin anii 1908-1909 expusese lucruri de o îndrăzneală hotărâtoare în evoluţia artei. El este un premergător, şi poate numai extrema sa modestie şi calitatea sa de român au fost până acum piedica de a avea o popularitate tot aşa de mare ca Picasso sau Archipenko". Este pus accentul şi pe dimensiunea europeană a operei acestuia: „Brâncuşi e deci cel dintâi artist român care joacă un rol european în evoluţia artei. Vremea cea mai apropiată va descoperi desigur tot câmpul său de influenţă, deoarece el a făcut artă modernă binişor înainte de apariţia unui Picassso, Archipenko, Belling. Românul C. Brâncuşi cu înfăţişarea de urs muncitor ne duce triumfători în marea artă" (**Blaga, b**).

Lucian Blaga îl elogiază din nou pe Brâncuși, în anul următor (1924), când apare lucrarea *Probleme estetice.* Comentând principalele stiluri şi curente în artă, Blaga susţine ca atitudini fundamentale: naturalismul (reproducând „individualul"), idealismul (centrat pe ideea „tipicului") şi expresionismul (reflectând lucrurile sub „specie absolută").

Blaga considera expresionismul într-un sens larg

1 Istoria interferențelor între viețile și operele acestor mari artiști români este necunoscută până în anul 1976, când, în revista Tribuna, apar articolele lui Domițian Cesereanu și Mircea Popa.



(deoarece aici el include toată generaţia postimpresionistă) şi aprecia că acesta face abstracţie de individualitatea lucrurilor, dar şi de noţiunea tipică de specie, deschizând însă o nouă perspectivă ce transcende realitatea. Acesta are „relaţii cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul", iar artiştii „noului stil" sunt preocupaţi de „spiritualism" şi de „esenţializare". Dar, chiar poezia pentru care militează Blaga (prin opera căruia s-au manifestat tendinţele expresioniste cele mai puternice din cercul *Gândirii*), deşi „ultramodernă", este „tradiţionalistă", în acelaşi timp.

În acest fel se explică de ce expresionismul, prin Blaga, se „liniştește", se „clasicizează" sau se „meridionalizează".

În contextul acestei „arte noi", expresioniste, el îl încadrează şi pe Brâncuşi, aşa cum se constată în articolul *Stiluri*, din opusculul teoretic *Probleme estetice* (1924): „Mişcările moderne, de la Van Gogh şi Matisse până la arta lui Picasso, Brâncuşi şi Archipenko, încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul, ca gând vag presimţit, trece prin toate frământările artei noi" (**Blaga, h,** p.76).

Şi în articolul *Noul Stil*, din opusculul *Feţele unui veac* (1926), Lucian Blaga îl menţionează pe Brâncuşi între artiştii preocupaţi de spiritualism şi esenţializare (împreună cu Archipenko, Barlach, Marc şi Belling). După el, zorii noului stil prind a se arăta în jurul anului 1910, „această pornire spre esenţial" fiind „una din trăsăturile caracteristice ale epocei noastre".

Este menţionat nu numai sculptorul, dar şi a sa *Pasăre* Măiastră: „Pe la 1910 prind a se arăta semnele unui nou stil. Printre cei dintâi chemaţi să găsească în sculptură noul drum, socotim neapărat şi pe acel ciudat român care de atâta timp şi-a părăsit ţara, fără de-a părăsi însă şi legendele şi amintirile bizantine ale acesteia: Brâncuşi. O apropiere între *Pasărea sfântă,* de-atâtea ori realizată în metal orbitor, şi o veche catedrală se impune cu insistenţă şi fără de voie. Acelaşi extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări, ca şi în spirituala înălţare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realităţii în acest extaz, care transfigurează gândurile şi vedeniile lui Brâncuşi, ca şi ale altor sculptori contimporani" (**Ibidem**, p.145).

Lucian Blaga a meditat asupra operei brâncuşiene şi în anul 1945, în revista *Discobolul*. Aici, el consideră că *Oul* brâncuşian reprezintă Oul cosmic: „Acelaşi sculptor a cioplit şi a cizelat un ou, preocupat exclusiv de problema figurilor fundamentale, şi totuşi, depăşindu-se, el a întruchipat oul cosmic, ce aminteşte nu se ştie ce teo- şi cosmo-gonie orfică". În aceeaşi revistă face referire şi la *Păsări*: „sculptorul Brâncuşi a încercat să reducă la forme şi linii ultime o pasăre şi a creat o stranie divinitate a extazului". Urmează o întrebare retorică: „Cu ajutorul cui opera de artă reuşeşte să-şi întreacă propriile intenţii? Cu ajutorul întregului univers, mai puţin conştiinţa autorului ei" (apud **Cârlugea, a,** pp.26-27).

Coordonatele culturale pe care se întâlnesc cei doi geniali creatori români sunt tradiţionalismul şi expresionismul, ambele având în comun dimensiunea metafizică, exprimată prin căutarea esenţialului, a spiritualului, a transcendentului, a absolutului. Aşa se explică şi atracţia lor fundamentală spre mituri, tocmai pentru a înţelege „originarul" şi pentru a accede la sensurile ultime ale existenţei, ca apoi să le „tălmăcească" prin intermediul operelor lor: sculpturală, la Brâncuşi, filosofică şi lirică, la Blaga. Ambii fac astfel trimitere la cosmogoniile mitice, făcând să transpară forţele cosmice primare, transcendentul, lumea de dincolo, absolutul, „fiinţa" lucrurilor etc.

Metafora lui Blaga, de natură revelatorie, conţine întotdeauna „un sâmbure mitic", reprezentând modalitatea artistică prin care poetul face „saltul" de la realitatea empirică la transcendent. Relaţia între poezia şi filosofia lui Blaga (care împreună formează o unitate a operei sale) se explică prin chiar legătura dintre metaforă şi metafizică.

Prin „setea de absolut", poetul-filosof se raportează şi la tradiţia artistică a Orientului şi, mai ales, a vechii Indii, acoperită chiar de conceptul stilistic blagian al „tendinţei spre absolut". Atracţia puternică pe care Brâncuşi şi Blaga au avut-o pentru gândirea indiană (în care artistul şi-a regăsit „înţelepciunea milenară" şi faţă de care poetul nutrea „o pasiune şi o dragoste cu totul particulară") vine în special din consonanţa care există între sensurile arhaice ale folclorului românesc şi rădăcinile spiritualităţii indiene, ambele aduse în actualitate de curentul înnoitor al expresionismului, ce „aspira spre absolut" (vezi detalii privind influenţa gândirii indiene asupra lui Lucian Blaga şi Constantin Brâncuşi în **Buliga, a**).

Semnificația metafizică a Păsării sfinte

Lucian Blaga a văzut o variantă a *Păsării Măiastre* la expoziţia din anul 1924[2], organizată din iniţiativa revistei de avangardă *Contimporanul*[3]. El a fost obsedat de această lucrare, dedicându-i poezia *Pasărea sfântă*, publicată iniţial în revista *Gândirea*, în anul 1926 (**Blaga, c**) şi apoi în volumul *Laudă somnului*, din anul 1929. Aşa cum s-a văzut, marele filosof al culturii îl vedea pe Constantin Brâncuşi ca pe o culme a spiritului românesc şi îl încadra în contextul „artei noi", expresioniste sau în „noul stil", care considera că începea în jurul anului 1910, atunci când sculptorul plăsmuia prima *Pasăre măiastră*.

Într-o scrisoare din 1930, poetul îşi afirma cu claritate expresionismul din *Laudă somnului*[4]: „Expresionismul meu, dacă vrei cu orice preţ să-l numeşti aşa, e – mai ales, în ultima fază a *Laudei somnului* – un ce atât de organizat şi tinde aşa de mult spre cristal, încât i s-ar putea cred da şi atributul de neoclasic" (apud **Cârlugea, b**, p.17). Aşadar, ţinând cont că expresionismul este un numitor comun operei lui Brâncuşi şi liricii din *Laudă somnului*, era firesc ca Blaga să fii inclus *Pasărea sfântă* în acest volum. Fapt ce denotă, de altfel, factura expresionistă a acestui poem.

2 Conform mărturiei lui V. G. Paleolog, poetul ar fi vizitat chiar și atelierul lui Brâncuși, în vara anului 1938, când a văzut, „pe lângă Păsări, cele cinci Coloane fără sfârșit, din lemn, și o alta, în gips" (apud Zărnescu).

3 Numărul 52, din anul 1925, al revistei de avangardă Contimporanul a fost dedicat, în întregime, lui Brâncuși, pe coperta lui fiind reprodusă o imagine a atelierului parizian al artistului. Sunt incluse aici articole dedicate marelui sculptor, de M. Iancu, I. Vinea și Milița Petrașcu (aceștia vor reveni cu alte mărturii referitoare la Brâncuși și creația sa, în numere din 1926 și 1929 ale revistei). Ion Vinea publică în acest număr omagial poemul Pasărea măiastră, scris anterior, în anul 1920 (vezi Vinea).

4 Dar, mai multe articole ale sale (așa cum ar fi de exemplu Noul Stil), se pot constitui în adevărate mărturii de credință pentru apartenența sa la această orientare artistică.

Poezia *Pasărea sfântă* este dedicată sculpturii brâncușiene *Pasărea Măiastră,* realizată în bronz, sau, posibil, lucrării *Pasărea de aur* (care este o variantă mai stilizată a *Păsării Măiastre*), deoarece se referă la acea variantă „întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși". Chiar dacă Lucian Blaga a văzut *Pasărea Măiastră* la expoziția din București, este cert că el știa cu mult timp înainte și de alte variante ale acesteia[5], și îndeosebi de cele realizate în bronz polisat[6], fapt ce reiese din chiar cuvintele lui: *„Pasărea sfântă* de-atâtea ori realizată în metal orbitor...".

Datorită denumirii sale, *Pasărea sfântă* face imediat trimitere la lumea miturilor, la sacralitate, arhetip şi transcendență. Prin simplul fapt că pasărea este asociată zborului, ea a servit, în diverse tradiții, ca „simbol al sufletului" sau al „nemuririi sufletului" (**Chevalier, Gheerbrant,** p.25) şi de asemenea este un simbol general al relațiilor (în speță al intermedierii) între cer şi pământ.

Ideea de sacralitate a acestei „făpturi" („ființe") este accentuată prin utilizare unor termeni sugestivi în acest sens, folosiți în descrierea ei. Astfel, pasărea este comparată cu un „clopot prin lume purtat" sau cu un „potir fără toarte", obiecte sfinte care fac trimitere la lăcașurile de cult și la credințele religioase. De altfel, Blaga a mai menționat apropierea între *Pasărea Măiastră* (pe care o numea direct *Pasărea sfântă*) și o veche catedrală, datorită „extazului abstract" (ce tăgăduiește realitatea) întruchipat „în liniile prelungi" ale „miraculoasei păsări", forme ce sugerează ideea de „spirituală înălțare", întocmai ca o biserică.

Sfințenia *Păsării* este subliniată de faptul că este binecuvântată, „hieratic", din înălțimile sacrosancte ale „Orionului", această constelație având, în diverse tradiții, o semnificație transcendentală certă, simbolizând, mai ales, trecerea spre „lumea de dincolo"[7]. Faptul că Orionul, cu geometria sa „înaltă și sfântă", o „binecuvântă" și „lăcrimează" deasupra ei, sugerează nu numai ideea de sfințenie a *Păsării*, dar și „transcendentul care coboară", concept fundamental în filosofia blagiană (vezi *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*; **Blaga, e,** pp.58-64)[8]. „Lacrimile" pot face trimitere și la dragostea divină care se pogoară din înalt, asupra *Păsării*.

Această manifestare a transcendentului (o epifanie) are loc într-o atmosferă de religiozitate cosmică: „În vântul de nimeni stârnit". Această sintagmă, cu care Blaga își începe poemul, poate desemna Spiritul („Duhul lui Dumnezeu"), în ipostaza sa creatoare. În opera lui Blaga există conceptul unei entități supreme și misterioase, infinite și eterne, posedând cunoaștere absolută și nelimitată, suprem cenzor și centru de grație, ce transcende omenescul, numite metaforic „Marele Anonim" (vezi **Blaga, g,** pp.178-183). De aceea, termenul de „nimeni" îl poate semnifica pe „Marele Anonim", adică divinitatea primordială, omnipotentă și omniprezentă (echivalentă cu Dumnezeu-Tatăl din religia creștină, cu Iehova din iudaism, Brahman din *Rig-veda* etc.), aflată în centrul ontologic al lumii. „Vântul" reprezintă, în acest caz, suflarea sau energia divinității , care a dat naștere Cosmosului și viață făpturilor[9]. Astfel, în viziune poetului-filosof, „vântul" devine o metaforă e energiei divine creatoare sau, posibil, a Sfântului Duh. *Pasărea sfântă* posedă o înțelegere intuitivă profundă și supremă, dincolo de rațiune şi de limbajul discursiv, deoarece ghicește „în adâncuri toate misterele" și ascultă „revelații fără cuvinte". Ea nu este numai omniscientă, dar şi omniprezentă: a trăit „în funduri de mare", a ocolit focul solar „pe de-aproape" și se află în văzduhul „boltitelor amiezi", de unde poate cunoaște toate misterele „adâncurilor" și se poate înălța „fără sfârșit". Prin înseși calitățile ei, miraculoasa făptură poate trăi în medii perfect opuse, nefiind afectată de elementele contrarii: apa mării/focul solar, funduri de mare/văzduhul cel mai înalt (sau, altfel spus, adâncuri abisale/înălțimi supreme). Este astfel sugerat faptul că însăși ființa ei întruchipează o adevărată coincidență a contrariilor (*coincidentia oppositorum*), care trimite la o realitate suprasensibilă și suprarațională, de natură divină[10].

Spațiul în care *Pasărea* dăinuie (care adăpostește toate cuplurile de contrarii) are o anumită structură, sesizabilă prin faptul că ea veghează în văzduhul „boltitelor amiezi", văzduh care, la rândul său, fie că este echivalent, fie că se încadrează într-un spațiu mult mai extins, cu o geometrie „înaltă și sfântă". Această „geometrie" creează și imaginea unui Cosmos sacralizat, văzut ca un templu sau ca o biserică, ale căror acoperiș este chiar bolta cerească. Iar în mijlocul bolții, la zenit, se află stelele strălucitoare ale Orionului, a căror lumină este una de natură transcendentală, care coboară din sacrele înălțimi. De altfel, lumina care intră într-o biserică, de sus în jos, trimite la lumina divină a sfintelor începuturi („Fiat Lux!", **Geneza,** 1, 3)[11].

Un văzduh boltit şi/sau un spațiu sacru creează imaginea unei cupole celeste nu numai de natură materială, ci și spirituală, care face trimitere la mitul Oului cosmic (cu importanță centrală în miturile cosmogonice vedice)[12] şi la mitul Androginului[13]. Ambele mituri se traduc, în fapt, prin dorința de reintegrare a individului într-o stare nediferențiată, în condiția paradisiacă a începutului și a „omului primordial".

Înțelegerea acestor mituri este importantă, mai cu seamă că Blaga a fost pasionat de India, așa cum reiese dintr-un articol scris în 1943: „Eu, din parte-mi, mărturisesc că n-am umblat pe subt zările Vedelor şi mai ales ale Rigvedei şi prin toată filosofia indică, de care m-am ocupat cu intermitențe în lucrările mele, numai aşa din trecere de vreme, ci dintr-o pasiune şi dragoste cu totul particulară[14], ce-o purtam spiritului indic" **(Blaga, f)**. Această înțelegere se impune, în special, pentru a decripta semnificația *Păsării sfinte*, mai cu seamă că Lucian Blaga preciza foarte clar că *Oul* brâncușian (numit de către sculptor Începutul lumii) îi amintea de Oul cosmic, iar *Pasărea de aur* îi sugera o „divinitate a extazului".

În ceea ce privește conceptul de *coincidentia oppositorum*, este de menționat faptul că în opera blagiană s-a observat, atât la nivel conceptual, cât şi în registrul poetic, „o dialectică a polarităților, contradicțiilor și antinomiilor de tot felul, principiul goetheen al «polarităților» fiind cel mai productiv-structurant" (Cârlugea, b, p.329). Acest „mod de gândire structurat pe antinomii, polarități, antiteze și contrarii, de un evident dinamism al imaginarului și coerent în emergența lui ideatică [...] va găsi în Lucian Blaga un adevărat virtuoz al dialecticii, în planul imaginarului conceptual și poetic. Autorul Eonului dogmatic [...] va înțelege antinomiile din dialectica hegeliană ca paradoxii, «care se bucură în același timp de privilegiile abstracțiunii și de virtuțile concretului». Așa se naște ideea sintezei unificatoare – un «al treilea concept concret», – «postulată în transcendent», „ce-și capătă un nou nume, antinomia dogmatică, a cărei tensiune se rezolvă de la sine prin transfigurarea ideatic-iconică (de tipul Trinității Creștine), de unde și teza antinomiei transfigurate, cu care operează gânditorul în cadrul filosofiei cunoașterii" (Ibidem, p.320).

Această tendință de „împăcare", la nivel dogmatic, a elementelor contrarii, care constituie existența și căreia îi conferă acesteia dinamică, reprezintă o coincidentia oppositorum, care este esența celor două mituri amintite: al Oului cosmic și al Androginului.

Simbolismul soarelui15 ocupă și el un loc central în tradiția indiană și facilitează înțelegerea naturii divine a Păsării. Din acest punct de vedere, sintagma „boltitele amiezi" ale Păsării sfinte trimite, în mod cert, la identificarea acesteia cu soarele ca expresie a divinității, deoarece Păsărea este plasată în poziția unui soare nemișcat, aflat la zenit, în „centrul cerului". Conform simbolismului vedic, este vorba aici despre un soare spiritual, care mai este numit și „inima" sau „ochiul lumii", Atman sau Spiritul universal. El este sălașul lui Brahma sau Purusha și este sursa luminii transcendente care pornește din „vârful lumii". În poemul lui Blaga apare, așadar, aceeași identificare: Pasărea, care este și Soarele, reprezintă Spiritul universal, omniscient și omniprezent, înzestrat cu cunoaștere divină și intuitivă.

Motivul „Germenului de aur" (Hiranya-garbha)[16] reprezintă o adevărată cheie de boltă pentru simbolismul religios indian, fiind prezent în Rig-veda (unde Germenul de aur, Oul cosmic și Soarele spiritual apar ca fiind strâns legate). În acest mit al genezei Universului, Cosmosul este înțeles ca o separare a oului cosmic în două cupe

5 Constantin Brâncuși a sculptat Pasărea măiastră în 29 de variante, începând cu anul 1910, preocupat în a reda „esența zborului". Este vorba însă despre un zbor mistic (adică ascensiunea la ceruri, temă centrală a multor mituri din diverse tradiții), ceea ce denotă aspirația lui Brâncuși către spiritualitate și transcendență. Denumirile lor diferă, o dată cu perfecționarea operei respective, de-a lungul timpului, în variante progresiv stilizate: Măiastra (1910 în marmură albă, 1911 și 1912 în bronz), Pasărea de aur (1919 în bronz), Pasărea în văzduh (1922-1923, 1931-1936, în marmură și bronz).

6 Au fost identificate și localizate mai multe versiuni ale Măiestrei din bronz. De pildă, Măiastra realizată în anul 1911 se află în galeria Tate Modern din Londra, iar cea realizată în anul 1912 se află la Muzeul Guggenheim din Veneția. O Măiastră din marmură albă, creată în anul 1910 (când debutează, de altfel, ciclul Păsărilor brâncușiene) se află la Museum of Modern Art din New York. Pasărea de Aur din 1919 este la Institutul de Arta din Mineapolis.

7 Prin mijlocul constelației Orion (sau Vânătorul, deoarece numele ei vine din mitologia greacă, de la un vânător din timpuri primordiale, care era în căutare Pleiadelor) trece ecuatorul ceresc, fapt care o face vizibilă din orice punct al Terrei. În componența ei se regăsesc șase dintre cele mai strălucitoare cincizeci și una de stele de pe bolta cerească. Aceste aspecte i-au conferit, de-a lungul timpului, un prestigiu aparte, în toate culturile antice. Constelația este citată în Odiseea și Iliada lui Homer și în Eneida lui Virgiliu, apărând și în Biblie (în Cartea lui Iov, 38, 31).
La egiptenii antici, stelele sale erau asociate cu Osiris, zeul morții și al Lumii de jos. Conform mitologiei lor, zeii descind din centura de stele a lui Orion și Sirius (cea mai strălucitoare stea de pe cer). Mai precis, zeii Osiris și Isis au venit în formă umană și au creat rasa umană. Se pare că Marea Piramida a lui Keops, Piramida lui Kefren și cea a lui Mykerinos sunt dispuse aidoma celor trei stele strălucitoare din centura lui Orion (ceea ce fascinează mulți savanți).

8 Blaga prezintă acest concept astfel: „Transcendentul care coboară ca să se arate, ca să se materializeze, e un gând metafizic [...] Omul bizantin are despre raportul dintre transcendență și lumea concretă viziunea sau sentimentul că transcendența coboară, de sus în jos, putându-se face vizibilă [...] Stilul bizantin corespunde desigur cel mai mult spiritualității ortodoxe" (Blaga, e, pp.78-79).

9 În Biblie se spune că „Duhul lui Iahve", cel „dătător de viață", schimbă nu numai spiritual, dar și psihic și material, pe omul care beneficiază de el. Personaje biblice ca Otnia, fiica lui Ieftae, Ghedeon, Samson sau apostolii devin eroi sub influența duhului Domnului. Profeții au fost de asemenea beneficiarii acestui duh divin (Osea numește profetul „omul inspirat").

10 Există un text biblic foarte enigmatic, care sugerează, mai degrabă, faptul că divinitatea are o dublă natură, bărbătească și femeiască: „Și a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră, ca să stăpânească peștii mării, păsările cerului, animalele domestice, toate vietățile ce se târăsc pe pământ și tot pământul! » / Și a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut; a făcut bărbat și femeie." (Geneza, 1, 26-27). Se poate înțelege, astfel, de ce teologul, savantul și filosoful Nicolaus Cusanus (considerat drept cea mai importantă personalitate în cultura europeană a secolului al XV-lea) considera coincidentia oppositorum ca fiind definiția cea mai adecvată a lui Dumnezeu.

11 În Spațiul mioritic, Lucian Blaga credea că transcendentul care coboară, ca „gând metafizic", poate fi surprins „și în funcția pe care, în arhitectura bizantină, spre deosebire de cea gotică, o are lumina. Intrând într-o biserică bizantină te impresionează, în obscuritatea spațiului închis, fâșiile de lumină care țâșnesc prin ferestrele tăiate la baza cupolei, fâșii de lumină, pe care le poți tăia cu spada. E aci parcă o lumină neterestră, care se arată invadând de sus în jos lăcașul, o lumină de o materialitate mai pronunțată decât a luminii omniprezente a zilei. Această material-potențată lumină izbucnind în fășii groase ce se întretaie ca niște drepte cascade e neapărat o parte integrantă a arhitecturii bizantine. Nu e această material-potențată lumină o simbolică exemplificare a transcendentului care se face vizibil? În bisericile gotice lumina pătrunde numai scăzută și modificată de colorile vitraliilor, pentru ca să se difuzeze în obscuritatea spațiului. Luminii vulgare a zilei i se pune în gotic o surdină; ea e trecută printr-un mediu, care o spiritualizează. Față de această lumină spiritualizată coloristic, emanațiile de lumină potențată, culese ca într-un vas, de o biserică bizantină duc gândul la lumina originară făcută de Dumnezeu cu întâiul său cuvânt" (Blaga, e, p.78).

12 Mitul „Oului Lumii" sau al „Oului primordial", din care a luat naștere Cosmosul, este comun multor tradiții de pe glob (din Polinezia, Indonezia, India, Iran, Grecia, Letonia, Estonia, Finlanda, vestul Africii, America Centrala și vestul Americii de Sud), dar „centrul său de difuziunea trebuie căutat, probabil, în India sau Indonezia" (Eliade, p.378). De exemplu, în Chāndogya-upanishad, se afirmă că la început Universul era doar „ne-Ființă". „Ființa" a intrat în devenire și s-a făcut ou. Apoi oul s-a crăpat în două coji (cupe): „Cea de argint era Pământul, cea de aur era Cerul". În continuare se specifică: „Ceea ce luă atunci ființă fu Soarele", precizându-se că „Soarele este Brahman" (apud Al-George, 80). Așadar, soarele, identificat cu realitatea supremă (Brahman), s-a născut din oul primordial. De altfel și cosmologia tardiva indiană concepe Cosmosul în acord cu vechile cosmogonii vedice, având forma unui imens ovoid, denumit Brahmanda sau „Oul lui Brahma".
Se poate constata, deci, că în primordialul ou mitic al „nediferențierii" sau al „totalității", lumea exista ca potență și nu ca manifestare. În acest fel, Oul Lumii nu constituie în fapt o reprezentare a Cosmosului în starea sa de manifestare deplină, ci a punctului din care va purcede dezvoltarea acestuia. Altfel spus, Oul Lumii este central în raport cu Cosmosul și cuprinde în germene tot ceea ce acesta va cuprinde în starea manifestată pe deplin. Totuși, acest ou mitic nu este niciodată în mod absolut primul, el simbolizând germenele primelor diferențieri : „Oul Cosmic și primordial este unul, dar el cuprinde și Cerul și Pământul, apele inferioare și cele superioare; în totalitatea sa unică, el conține multiple virtualități" (Chevalier, Gheerbrant, p.393). Locul important pe care îl ocupă astăzi ouăle în celebrarea Anului Nou și în sărbătorile morților din diverse culturi se justifică prin simbolul pe care îl întrupează oul: repetarea nașterii exemplare a Cosmosului (imitarea cosmogoniei). Ca și imaginea arborelui, oul este și el o emblemă a reînnoirii Naturii și vegetației. În acest fel se explică și de ce oul poate simboliza moartea și învierea lui Iisus Christos: deoarece acesta confirmă și favorizează „învierea", care nu reprezintă o „naștere", ci de fapt o „întoarcere" sau o „repetiție" (Eliade, p.379).

13 În mitul universal al Androginului, la care cele două sexe coexistau, se regăsește condiția inițială a perfecțiunii și a totalității, în care contrariile sunt reconciliate. Ca o legătură cu mitul Oului cosmic, se știe că Platon concepea androginul ca „sferic", iar în concepțiile daoiste „suflurile" – care încarnau cele două sexe – erau amestecate și formau un ou: „Marele Unu".

14 După cum rezultă din consemnările sale memorialistice, India a fost descoperită în adolescență, perioadă în care domină existențialul și nu teoreticul.

15 Soarele este considerat o materializare și o epifanie a luminii transcosmice (manifestările sale fiind atât spațiul, cât și timpul lumii noastre), ce se află dincolo de el. Soarele este elementul de mediere, locul de comunicare între absolut și relativ, fapt pentru care el a căpătat denumirea de „poartă a lumii", prin care „lumina luminilor" pătrunde în lume. Epifania este considerată ca maximă în poziția cea mai înaltă a soarelui, când acesta se află la zenit. Despre această „lumină a luminilor", Chāndogya-upanishad spune că ea „strălucește acolo, deasupra tuturor, deasupra Totului, pe creștetul lumilor celor mai de sus, decât care nu există altele mai înalte". Și tot aici, prin omologările dintre lumină și conștiință absolută, se va preciza că aceasta din urmă, atât sub formă ei obiectivă (Brahman), cât și sub cea subiectivă (ātman) este identică, respectiv cu spațiul exterior și cu cel interior omului. Dar nu numai la indieni, ci la multe alte popoare soarele se înfățișează ca o manifestare a divinității (fiind, astfel, o epifanie uraniană). Uneori, el este reprezentat ca un zeu sau, pentru orfici, el reprezintă inteligența lumii. Platon face din el o imagine a binelui, așa cum se manifestă aceasta în sfera lucrurilor vizibile.
Soarele este nu numai emblema lui Vishnu și a lui Buddha, dar și a lui Hristos, ale cărui douăsprezece raze sunt cei doisprezece apostoli. Hristos este numit și Sol iustitiae (Soarele dreptății), adică tocmai ca soare spiritual sau ca inimă a lumii. Chrisma, monograma lui Hristos, amintește de o roată solară. Dar și Marele Preot al evreilor purta pe piept un disc de aur simbolizând soarele. „Soarele răsare" este nu doar emblema Japoniei, ci însuși numele ei (Nihon).
Dacă soarele este considerat mereu Yang, luna este Yin (deoarece soarele luminează direct, iar luna răsfrânge lumina acestuia). Soarele este, în acest fel, un principiu activ, iar luna, un principiu pasiv. De aici și aplicațiile simbolice ale acestei stări de fapt: „lumina fiind cunoaștere, soarele figurează cunoașterea intuitivă, imediată; luna reprezintă cunoașterea prin reflectare, rațională, speculativă. Prin urmare, soarele și luna corespund spiritului și respectiv sufletului (spiritus și anima), precum și sălașurile acestora: inima și creierul. Cele două astre reprezintă esența și substanța, forma și materia: tatăl său este soarele, iar mama îi e luna, poate fi citit în Tabla de smarald hermetică" (Chevalier, Gheerbrant, p.238).

16 Atât Germenul de aur, cât și Oul cosmic au apărut din Apele primordiale ca factori cosmogonici. Un text din Mānava-dharma-shāstra (care prezintă în mod explicit tema „Oului de aur") precizează că principiul ultrafenomenal plasează mai întâi sămânța (bijā) în apele primordiale, care se va transforma ulterior în „Oul de aur", în interiorul căruia principiul suprem se naște ca Brahman. În interpretarea lui Sergiu Al-George, germenul de aur „reprezintă ca «germen» latența, iar ca «aur» principiul ontologic suprem (Brahman, Prajāpati), în ipostaza sa de lumină sau de foc sacru (Agni). În faza precosmogonică acesta se afla în stare difuză în interiorul Apelor primordiale. O dată născut, Hiranya-garbha, ca și Stâlpul cosmic, instituie spațialitatea dintre pământ și cer" (Al-George, p.83).
După Rig-veda, „Hiranya-garbha fu cel ce luă ființă la Început; născut, a devenit singurul stăpân al tuturor existențelor, a sprijinit Cerul și Pământul". Tot aici, în cea mai veche dintre vede, se precizează că „Marea Pasăre" („Vulturul cerului"), adică Soarele (sinonim cu Stâlpul cosmic), este forma vizibilă a „Germenului de aur".
Actul cosmogonic este înțeles ca o expansiune a spațiului, a luminii și a formelor. De asemenea, „Ātman-ul, sinele din spațiul interior al inimii, era lumina interioară consubstanțială cu lumina absolută și infinită. Lumina absolutului este pasărea de aur, sălășluind în inimă și în soare. Drumul omului către absolut este un drum al sinelui (ātman) către marele Sine (Brahman). Ātman-ul nu era numai pasărea de aur ci și săgeata, iar ținta ce trebuie atinsă era Brahman" (Ibidem, p.64). Acest cortegiu de imagini, comun ritualismului și upanișadelor, „definesc conștiința ascensională drept pasăre de aur, săgeată sau coloană..." (Idem).

➢23

https://biblioteca-digitala.ro

Pasărea Sfântă

Întruchipată în aur
de sculptorul C. Brâncuşi

În vântul de nimeni stârnit
hieratic Orionul te binecuvântă
lăcrimându-şi deasupra ta
geometria înaltă şi sfântă.

Ai trăit cândva în funduri de mare
şi focul solar l-ai ocolit pe de-aproape.
În păduri plutitoare-ai strigat
prelung deasupra întâielor ape.

Pasăre eşti? Sau clopot prin lume purtat?
Făptură ți-am zice, potir fără toarte,
cântec de aur rotind
peste spaima noastră de enigme moarte.

Dăinuind în tenebre ca în poveşti
cu fluier părelnic de vânt
cânți celor ce somnul şi-l beau
din macii negri de subt pământ.

Fosfor cojit de pe vechi oseminte
ne pare lumina din ochii tăi verzi.
Ascultând revelații fără cuvinte
subt iarba cerului zborul ți-l pierzi.

Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghiceşti în adâncuri toate misterele.
Înalță-te fără sfârşit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.

Lucian BLAGA

Pasărea sfântă - întâlnire între poetul-filosof...

Urmare din pag. 21

(Cer și Pământ), în momentul în care „Germenul de aur” își actualizează latența și se manifestă sub forma Stâlpului cosmic. Tot în acest mit se explică faptul că „Marea Pasăre” este Soarele (forma vizibilă a „Germenului de aur” și sinonim cu Stâlpul cosmic) și, în același timp, conștiința absolută (Brahman).

Din perspectiva acestor mituri cosmogonice și simboluri ancestrale sacre, se poate înțelege mult mai clar semnificația Păsării sfinte din poemul blagian (ca de altfel și a Păsării Măiastre brâncușiene, căreia îi este dedicat poemul respectiv). Când Lucian Blaga a creat imaginea unei Păsări sfinte, care „a trăit cândva în funduri de mare” și a ocolit pe de-aproape „focul solar”, se referea la „Marea Pasăre”, adică la Spiritul suprem, care mai întâi a existat în interiorul Apelor primordiale și apoi s-a „născut” în interiorul oului cosmic, ca „Germen de aur”, sau ca Soare, în sens spiritual. Așadar, Pasărea sfântă reprezintă, în primul rând, Spiritul universal (Brahman, Dumnezeu), ca principiu ontologic suprem și conștiință absolută. Dacă în faza precosmogonică, Pasărea sfântă exista difuz în interiorul Apelor primordiale, odată născută, instituie spațio-temporalitatea și întregul Cosmos sub forma sa manifestată. Astfel, ea se constituie într-un factor cosmogonic expansionist, deoarece se identifică cu Stâlpul cosmic, care separă și sprijină cele două cupe ale Oului cosmic secționat: Cerul și Pământul.
Brâncuși a numit „de aur” Pasărea sa, din același motiv: deoarece ea reprezintă Spiritul suprem. A prezentat-o însă în ipostaza sa solară, de lumină sau de foc sacru, aşa cum se precizează în *Rig-veda* („Marea Pasăre” este de fapt Soarele, iar ambele reprezintă forma vizibilă a „Germenului de aur”, care este Brahman în starea sa de latență). Sculptorul a reprezentat și Stâlpul cosmic în lucrarea sa monumentală de la Târgu-Jiu, *Coloana fără sfârșit* (vezi detalii privind semnificațiile ei mitice în *Simbolismul mitic al Coloanei fără sfârșit*, **Buliga, b,** pp.219-240).

Precizez că Brâncuși căuta să capteze lumina în lucrările sale, în diverse moduri. În *Măiastra* și *Pasărea de aur* din bronz, lumina este prezentă în suprafețe de reflexie, obținute intenționat de sculptor după îndelungi polisări (vezi *Spiritul reprezentat prin „lumină” și „foc” în ciclul bronzurilor lustruite*, **Ibidem,** pp.212-214). Blaga a fost, probabil, impresionat nu numai de culoarea aurie a *Păsărilor* brâncușiene, dar și de lumina reflectată de ele, care îi sugera lumina transcendentală a începuturilor.

„Strigătul” prelung al *Păsării* deasupra întâielor ape reprezintă momentul originar de manifestare a Cosmosului, amintind de sfintele începuturi ale Creației, așa cum apare nu numai în *Rig-veda*, dar și în Biblie[17]. Odată cu separarea Cerului de Pământ, are loc expansiunea luminii, a spațiului, a formelor, adică manifestarea cosmică la care asistăm (și participăm) și astăzi. Acest „strigăt” (înțeles ca „sunet” sau „cuvânt” originar) face trimitere și la prologul Evangheliei lui Ioan[18].

În catrenul al treilea, *Pasărea sfântă* este comparată cu un „clopot prin lume purtat”, care cântă un „cântec de aur” peste „spaima noastră de enigme moarte”. Iar în următoarea strofă, *Pasărea,* „cu fluier părelnic de vânt”, cântă „celor ce somnul și-l beu/ din macii negri de subt pământ”. Toate acestea sugerează, cu putere, „amnezia spirituală” a omului decăzut (și, cu precădere, a celui modern)[19], care și-a uitat natura esențială și divină[20] sau, altfel spus, adevărul că el are un sine (ātman) consubstanțial cu marele Sine (*Brahman*).

Pe de altă parte, este evidențiată lupta Spiritului (*Pasărea sfântă* sau ātman) de a trezi oamenii aflați într-o stare de letargie (oarecum infernală), asemănătoare cu cea a drogaților, la adevărata lor realitate, de natură sacră. Cântecul său este comparat, de o manieră simbolică, cu sunetul clopotului care cheamă oamenii la biserică[21] sau cu cel al unui fluier „de vânt” (de natură spirituală).

Faptul că *Pasărea sfântă* dăinuiește „în tenebre ca în povești” evidențiază o nouă trimitere la lumea miturilor, acolo unde se află legenda ei, şi de unde ea „vorbește” mai departe oamenilor, reamintindu-le cine sunt cu adevărat. De altfel, Blaga considera cunoașterea mitică un „organ de revelații disimulatoare prin excelență”, iar disimularea se face prin „icoane” (în fapt simboluri)[22].

În mitologia indiană, Agni este zeul focului şi, totodată, un vehicul al ofrandelor, mijlocind între pământ şi cer. Prin faptul că separă şi sprijină cerul deasupra pământului, în cadrul simbolismului ascensional, el este identificat cu o coloană. În *Rig-veda*, zeul este numit „Şoimul ceresc”, „Pasărea divină” şi „Pasărea de aur”. După S. Al-George, Agni şi epitetele sale, „care în fond exprimă insul (mai bine spus lumina conştiinţei acestuia) în elanul de înălţare spre zona realităţii supreme, aparţine în aceeaşi măsură mitologiei vedice cât şi celei brâncuşiene” (**Al-George, p.**58). De asemenea, pe „fundalul acestor mituri cosmogonice indiene, se poate ajunge la raţiunea coprezenţei celor două teme dominante ale repertoriului brâncuşian: Ovoidul şi Coloana” (**Ibidem,** p.84).

Poemul blagian se încheie cu un îndemn adresat *Păsării*: „Înalţă-te fără sfârşit”. Aşa cum am constatat, *Pasărea sfântă* sălăşluieşte atât în inimă (ca sine individual sau ātman), cât şi în Soare (ca marele Sine sau *Brahman*). Dar, după cum se precizează în Vede, sinele individual este atât ātman*,* cât şi „săgeata”, ţintind spre marele Sine. Aşadar, această „înălţare fără sfârşit” a *Păsării* sugerează traseul sinelui individual spre absolut şi infinit, adică o întoarcere (în sens pozitiv, de recuperare) la marele Sine, Brahman sau Dumnezeu. Un mesaj identic transmite Brâncuşi nu numai prin *Pasărea măiastră* (şi îndeosebi prin *Pasărea de aur),* a cărei semnificaţie a intuit-o atât de bine poetul, dar şi prin alte opere ale sale, şi poate, mai ales, prin *Coloana fără Sfârşit*.

Sinele individual, văzut ca o conștiință ascensională ce tinde spre unitatea cu Spiritul universal (care este sursa celui individual), poate face trimitere și la un alt concept fundamental al filosofiei blagiene: „imanentul care urcă”, poziționat în simetrie diametrală cu „transcendentul care coboară”. În acest caz, „imanentul care urcă” poate fi echivalat cu sinele individual (ātman), iar „transcendentul care coboară” cu Spiritul universal (*Brahman*).

Analizând raporturile sufletul individual (*jīva*) cu Brahman[23], în volumul *Eonul dogmatic*, Lucian Blaga consideră logice ambele soluții care s-au dat acestei probleme în filosofia indiană, și anume: fie că acest suflet este iluzoriu (un simplu un reflex al lui Brahman), fie că el „e și nu e identic cu Brahman, adică în sens abstract da (Brahman e principul sufletului individual; sufletului individual, cu cât se leapădă de tot ce-i aparține numai accidental, de toate însușirile care nu alcătuiesc esența lui, cu atât se identifică mai mult cu Brahman, fiincă el e însuși Brahman) – în sens concret nu (sufletul individual în plenitudinea sa concretă, adică sufletul identificat cu toate însușirile sale accidentale, își depășește principiul)”. Încercând să împace textele Sutrelor indiene, el afirmă că „sufletele individuale sunt reale, ele emană din Brahman, dar rămân unite și substanțial identice cu Brahman” (**Blaga, f,** p.78).

În ceea ce priveşte paradoxul divinității, de tip „unul şi multiplu”, filosoful face următoarele considerații: „Dumnezeu este sub raportul esențialității unul şi multiplu în acelaşi timp” (**Ibidem,** p.51); „Dumnezeu poate să fie conceput, fără să întâmpinăm vreo dificultate, «unul» ca ființă şi «multiplu» ca mod de manifestare” (**Ibidem,** p.42); „De fapt, în dogma Trinității Dumnezeu e afirmat «unul» şi «multiplu», dar din puncte de vedere diferite, adică unul ca «ființă» şi multiplu ca «persoană»” (**Ibidem,** p.48). De asemenea, se poate afirma că „în Dumnezeu coincid termenii opuşi” (**Ibidem,** pp.81-82).

Interdicția finală, „să nu ne descoperi niciodată ce vezi”, trimite la misterul de nepătruns (pentru ființa umană) al conștiinței absolute, impersonale și infinite (Brahman sau ātman), care poate fi echivalată cu Marele Anonim din *Cenzura transcendentă* (*Trilogia cunoașterii*). După Blaga, impersonalul Ātman e caracterizat prin „atribute contradictorii”, tocmai pentru a se exprima faptul că acesta este incognoscibil: „Nu putem prin nici un cuvânt exprima «impersonalul» lucrurilor – despre Ātman trebuie să tăcem – și de aceea se zice printr-o întorsătură așa de caracteristic indică, că Ātman e tăcere. Absolutul, fiind incognoscibil, nu-i putem atribui nici o însușire de-a fenomenelor pe care le vedem, sau dacă totuși o facem, atunci o facem în chip simbolic. Cele mai întrbuințate simboluri sunt «intelectul», «eternul», «viața»...” (apud **Al-George,** p.199).

Concluzii

Ca o concluzie generală a acestui studiu, consider că „Marea Pasăre” din *Rig-veda* a fost denumită de către Brâncuși *Pasărea Măiastră* (sau *Pasărea de aur*) și de către Blaga *Pasărea sfântă,* în poezia de factură expresionistă cu același nume, dedicată lucrării brâncușiene de artă modernă, realizată în bronz polisat.

Această constatare conduce la următoarele echivalări: *Pasărea sfântă* îl reprezintă pe ātman, conștiința absolută sub formă subiectivă (situată în inima omului), care este numit, în viziunea metafizică a lui Lucian Blaga, „imanentul care urcă”. Dar ātman (conștiința individuală) este consubstanțial cu *Brahman*, conștiința absolută sub forma ei obiectivă (omniprezentă în Univers), sugerat în poem sub forma „transcendentului care coboară”, un alt concept fundamental în sistemul filosofic blagian. Altfel spus, spațiul conștiinței interioare (subiective) este același cu spațiul conștiinței exterioare (obiective). Omologarea dintre microcosmosul uman și macrocosmos este specifică gândirii mitice, în general, și upanișadelor, în particular.

Conștiința absolută (Brahman sau ātman) își poate găsi echivalentul în Marele Anonim al metafizicii blagiene.

Ambele opere, *Pasărea măiastră* brâncușiană și *Pasărea sfântă* blagiană, denotă atracția puternică pe care cei doi geniali creatori au avut-o pentru filosofia indiană și, de asemenea, aspirația lor spre absolut, aflată, însă, în perfectă consonanță cu tendința expresionismului de-a aduce în actualitate o astfel de orientare.

(S. L. B.)

Bibliografie

Al-George, Sergiu (1981), *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească,* Ed. Eminescu, București.

Blaga, Lucian, a (1923), *Interferența artelor,* în *Patria,* Cluj, an V, nr. 229 (21 oct.), p. 1 (nesemnat).

Blaga, Lucian, b (1923), *Unul din marii revoluționari în sculptură,* în *Patria,* Cluj, an V, nr. 116 (3 iunie), p. 1 (nesemnat). Articol reprodus în *Carte de inimă pentru Brâncuși,* Ed. „Albatros”, București.

Blaga, Lucian, c (1926), *Pasărea sfântă (Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși),* în *Gândirea*, VI, nr. 1, februarie, p. 6, București.

Blaga, Lucian, d (1943), *Mahatma Gandhi, cum l-am cunoscut,* în *Saeculum*, 1, nr.3, mai-iunie, Sibiu.

Blaga, Lucian, e (1969), *Spațiul mioritic,* în *Trilogia culturii, Editura* pentru *Literatură Universală, București.*

Blaga, Lucian, f (2003), *Eonul dogmatic,* în *Trilogia cunoașterii*, Ed. Humanitas, București.

Blaga, Lucian, g (2003), *Marele Anonim*, în *Cenzura transcendentă*, *(Trilogia cunoașterii)* Ed. Humanitas, București.

Blaga, Lucian, h (2003), *Zări și etape*, Ed. Humanitas, București.

Buliga, Sorin Lory, a (2007), *Influența gândirii indiene asupra lui Lucian Blaga și Constantin Brâncuși,* pp.169-175, în *Scriitori în Țara lui Brâncuși*, Ed. Măiastra, Târgu-Jiu.

Buliga, Sorin Lory, b (2010), *„Spirit”* și *„materie” în viziunea unui artist-filosof: Constantin Brâncuși,* Ed. Scrisul Românesc, Craiova.

Cărlugea, Zenovie, a (2006), *Lucian Blaga,* Ed. Măiastra, Târgu-Jiu.

Cărlugea, Zenovie, b (2005), *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare,* Ed. Media Concept, Sibiu.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1994), *Dicţionar de simboluri*, Ed. Artemis, Bucureşti.

Eliade, Mircea (1992), *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti.

Valerian, I. (1926), Interviu în *Viaţa literară*, an I, nr. 21, octombrie, Bucureşti.

Vinea, Ion (1925), *Pasărea măiastră (Lui C. Brâncuşi),* ,în *Contimporanul*, IV, nr. 52, ianuarie, p. 2, Bucureşti.

Vulcănescu, Romulus (1987), *Mitologie română*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti.

Zărnescu, Constantin (2001), *Constantin Brâncuşi* şi *Lucian Blaga,* în *Brâncuşi* şi *Transilvania,* Ed. „Grinta”, Cluj-Napoca.

****** Biblia sau Sfânta Scriptură,*** Editura Institutului biblic **şi** de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1982.

18 „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul. Acesta era întru început la Dumnezeu. Toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut. Întru El era viață și viața era lumina oamenilor. Și lumina luminează în întuneric și întunericul nu a cuprins-o” (Ioan, 1, 1-5).
19 Devenit, astfel, o „enigmă moartă”.
20 Deoarece este alcătuit „după chipul și după asemănarea” lui Dumnezeu, creatorul său.
21 Despre sunetul clopotului, Brâncuși spunea că este „o voce divină”.

22 Blaga făcea, în acest sens, următoarea apreciere: „Miturile vor să exprime în icoană sensuri smulse existenței [...]; închiderea unui sens sub haina unor imagini concrete, redarea sensului prin personaje închipuite și prin întâmplări simbolice, intervin ca factor în structura oricărui mit” (apud Al-George, p.227).
23 Care este acategorial, transcendent, antitetic.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro